编著□何 初　何 山

- 基础音乐理论
- 流行钢琴伴奏的基本要素
- 钢琴即兴伴奏的形式
- 流行钢琴伴奏中的和弦配置技巧
- 钢琴在流行乐队中的作用

特别附录和弦标记
伴奏织体速查一览表

Pop Piano
流行钢琴即兴伴奏教程

湖南文艺出版社

] 责任编辑 [何　征
] 策　　划 [流行钢琴网 www.PoPiano.net
] 封面设计 [可望空间 cococd.com design 视觉行销

著名钢琴教育家
但昭义 先生
亲自作序推荐

这本《流行钢琴即兴伴奏教程》就是以当今流行音乐为素材，承袭传统和声理论，融入现代流行和声配置方法编著的……

一个经“科班”严格训练出来的钢琴专业学生往往还不具备这种能力，这应该说是一种不足和遗憾。我们提倡我们的钢琴专业学生要培养和训练这种能力。

我想这本教程对希望学习即兴配奏的专业学生，对学习音乐教育专业并将从事师范教育的师生以及广大业余音乐爱好者都将是一本有益的学习用书。

ISBN 7-5404-3421-X

ISBN 7-5404-3421-X
J·962　　定价：28.50元

POP PIANO

流行钢琴即兴伴奏教程

编著■何初 何山

J624.1
HC

湖南文艺出版社·长沙
Hunan Literature and Art
Publishing House , changsha

图书在版编目（CIP）数据

流行钢琴即兴伴奏教程/何初等著. —长沙：湖南文艺出版社，2005.1

ISBN 7-5404-3421-X

Ⅰ.流… Ⅱ.何… Ⅲ.钢琴—伴奏—教材

Ⅳ.J624.16

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第128612号

本书作品著作权使用费由中国音乐著作权协会代理 邮编/100005

地址/北京市东单三条33号京纺大厦5层 电话/(010)65232656-532

[本书编写群]

资料收集_何琼君 李 强 黄丽穗

技术支持_黄龙霞 黄苏永 吴雪花 庞 博 潘卫东

流行钢琴即兴伴奏教程

编　　著/何初 何山

责任编辑/何征 Tel: 0731-5983118

E-mail: music-he@163.com

内文合成/Jimi工作室

琴谱处理/吴友红等

封面设计/小虫子+屁屁熊+左右＋粉红＋Artvi→CoCoCd.com

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段508号 邮编：410014)

湖南省新华书店经销

长沙环境保护学校印刷厂印刷

2005年7月第1版第1次印刷

开 本= 880×1230毫米 1/16

印 张= 16.75

字 数= 400,000

ISBN 7-5404-3421-X/J·962

定 价= 28.50元

若有质量问题，请直接与本社出版科联系

推荐序

■但昭义

钢琴即兴配奏能力可以说是有别于依据乐谱演奏独奏乐曲或声乐、器乐伴奏乐曲的能力。即兴配奏不仅要有钢琴演奏的坚实基础，特别熟悉键盘的感知技能，而且还要求具备丰富的音乐理论知识，尤其是和声理论知识、键盘和声实践运用知识、钢琴织体音形样式知识等等，这些都与按乐谱练习演奏的要求非常不同。即兴演奏或伴奏在钢琴演奏中的运用是十分广泛的，如即兴所至的自娱活动，联欢交流、卡拉OK式的即席伴奏，音乐教师教歌教唱的音乐课程等等。一个经“科班”严格训练出来的钢琴专业学生往往还不具备这种能力，这应该说是一种不足和遗憾。我们提倡我们的钢琴专业学生要培养和训练这种能力。

何初曾主修钢琴专业，同时修完作曲专业的主要理论课程，又进修完成了双排键电子琴专业的学习。在钢琴和电子琴演奏实践方面拥有比较充分的经验，并在理论与实践的结合上领悟了许多东西。这本《流行钢琴即兴配奏教程》就是他以当今流行音乐为素材，承袭传统和声理论，融入现代流行和声配置方法编著的。现已由湖南文艺出版社约定出版，我想这本教程对希望学习即兴配奏的专业学生，对学习音乐教育专业并将从事师范教育的师生以及广大业余音乐爱好者都将是一本有益的学习用书。

当然，作者也切望得到同行专家和广大读者的批评意见和反馈信息，以使本书能够在再版时进一步修改完善。

2004年12月

前言

一直以来都在想着能否将自己过去几十年来的钢琴即兴伴奏经验写出来，并与大家共同分享。

经过将近一年的准备与构思，今天这个愿望终于得以实现了，在此我第一个要感谢的就是流行钢琴网（http://www.popiano.net），以及网站上全部的工作人员，是他们的热情感动了我，是他们的孜孜鼓励使我下决心克服了在乐谱制作软件和文字处理软件上的重重困难。

流行音乐的钢琴即兴伴奏在目前我国所出版的教科书上讲解得非常少，写书之前我参考了大量的相关书籍，在此间发现一些在音乐理论概念上明显的引导性错误，如：

1.**学习钢琴即兴伴奏必须建立在高水平的钢琴演奏技巧基础上。**事实上，无论是具备高水平的演奏技巧或是仅仅了解一点钢琴演奏方法的朋友，都可以成为钢琴即兴伴奏者。只有伴奏技巧的深浅之分，绝没有能否成为钢琴即兴伴奏者的区分。

2.**在钢琴和声应用上过于强调传统和声理论，严重限制了钢琴即兴伴奏者的临场发挥和想象空间。**事实上，和声学上的平行音、同向、重复音、不协和和弦，以及各种不稳定和弦、和声功能的进行等问题根本不是流行音乐钢琴伴奏所需要受其制约的问题。如今，在我们所耳闻目睹的音乐作品和乐谱中，大量出现的实际例子已经证明：传统和声学应用在现代音乐作品中已经凸现出其显而易见的弱点。当然，我们不能够否认，在系统的音乐理论学习和研究过程中，传统和声学理论的研习是我们的必经之路。

3.**理论书籍之谱例多为一些古典、传统名歌等等，**由于年代久远，其伴奏织体、伴奏风格上始终不能够充分表现出现代人的生活气息和音乐风格特点，更无法在这些教科书的基础上突破原有的限制而大胆地结合现代流行的音乐风格，演奏出具有当今气息的钢琴即兴伴奏。

4.**没有真正地从现代人的角度、流行音乐的角度去引导学习钢琴即兴伴奏的读者如何理解和诠释流行音乐风格的和声理论（在和弦名称的标记上就是一个明显的例子）。**现在艺术院校的和声理论教程仍然停留在传统教学的概念上，来自这个层面的

大部分学生一旦遇到流行风格的钢琴伴奏或者为这样类型的歌曲写作伴奏时往往一筹莫展，而对于现在流行的记谱方式根本就摸不着头脑。为了适应现在应用得最为广泛的一种和弦标记，许多人需要重新接受教育。可是遗憾的是，这类书籍目前并没有得到广大读者甚至是专业音乐院校的重视，并且尚未引入到相关院校的教学大纲中。这类书籍包括：《克莱德曼钢琴曲》（系列作品）、《The Fake Book》（系列作品）以及现在市面上或互联网上所见到的，标记有和弦的任何钢琴或其他乐器的演奏作品。

基于上述理由，在好友何山的协助下，我写了这样一本《流行钢琴即兴伴奏教程》的书，籍此希望能够使广大读者更加进一步深化和声理论在现实生活中的运用，使钢琴即兴伴奏者在现代和声应用上得到更加实际的帮助。

本书有一些部分的乐谱使用了旋律谱加上双行钢琴的谱表，其中双钢琴部分的上面第一钢琴为旋律伴奏的乐谱示例，下面第二钢琴谱则为钢琴演奏乐谱示例。所有乐谱的钢琴配伴奏除注明原作者外，其余全都是由作者本人编写，特此声明！

此外，在这里特别感谢流行钢琴网的站长何山、深圳资深吉他教师李灿、深圳钢琴学会但旻、江苏扬州文化艺术学校蒋玉清等好朋友分别在本书的文字编排处理、和声规范化标记、演奏技巧、选题、市场调查等方面给予的极大帮助。

何初 完成于二〇〇四年十一月

目录

Contents

第一章 基础音乐理论

第一节：音阶、音级=1

第二节：音程、和声=2

第三节：各和声音程的音响特点=4

第二章 和弦与和弦标记

第一节：和弦的基本知识=10

第二节：各级和弦在功能上的特性和作用=11

第三节：和弦的转位以及实际应用=24

第四节：和弦的标记法=42

第三章 调式调性和民族调式

第一节：大调式和小调式=45

第二节：民族五声调式=48

第三节：民族六声调式和民族七声调式=50

第四节：民族调式中的和声体系=52

第五节：浅谈民族调式中的和弦配置与伴奏织体

第四章 钢琴伴奏的基本要素

第一节：曲式分析=75

第二节：和弦配置=81

第三节：伴奏织体=100

第五章 钢琴即兴伴奏的形式

第一节：即兴伴奏的产生=131

第二节、即兴伴奏的基本条件=135

第三节：即兴伴奏的主要形式=135

第四节、学习钢琴即兴伴奏的好处=147

Contents

第六章 传统钢琴即兴伴奏与流行钢琴即兴伴奏

第一节：传统钢琴即兴伴奏的特点=148

第二节：流行钢琴即兴伴奏的特点=151

第七章 流行钢琴伴奏中的和弦配置技巧

第一节：扩展和弦 =154

第二节：挂留和弦 =157

第三节：七和弦 =160

第四节：低音进行的模式=168

第八章 钢琴伴奏中键盘区域的运用

第一节：键盘区域的物理划分=182

第二节：各音区在伴奏中的特点 =183

第三节：伴奏中各音区的组合运用 =184

第九章 钢琴在流行乐队中的作用

第一节：如何运用所选择的音色以及各种音色的演奏 =185

第二节：乐队中的即兴伴奏=186

附录一 各大调与关系小调音级、音程、和弦与标记速查表 =187

附录二 伴奏织体一览表=196

附录三 民族和声体系的和弦及其标记一览表 =205

附录四 流行歌曲即兴伴奏实例

飘雪=212　一路上有你（演奏版）=215　一路上有你（弹唱版）=218

晚秋=220　别说我的眼泪你无所谓=223　I miss You=226

小薇=231　别怕我伤心=233　挥着翅膀的女孩=236

沙滩=238　红豆=241　老鼠爱大米=244　遇见=250

水上人=253　茉莉花=256

第1章 基础音乐理论

第一节 音阶、音级

1. 音阶

把 C、D、E、F、G、A、B 等（包含升和降）各音名中的某一个音作为中心，并以它开始由低至高（或由高到低）按顺序排列起来，这个音的序列由于像梯子一样逐级向上或向下，所以叫音阶。

音阶还分为大音阶和小音阶：

①大音阶用大写英文字母标记。如：C、D、E、F、G、A、B。

②小音阶用小写英文字母标记。如：c、d、e、f、g、a、b。

在钢琴即兴伴奏或者流行钢琴曲中，通常以大写字母来标记和弦名称，它是作为固定调来用的。

2. 音级

乐音体系中的每一个音叫做音级，它们的基本标记为：

音级：	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
名称：	主音	上主音	中音	下属音	属音	下中音	导音
功能：	T	SⅡ	DⅢ	S	D	TSⅥ	DⅦ
例如 C 大调：	C	D	E	F	G	A	B
例如 a 小调：	a	b	c	d	e	f	g

在常见的流行钢琴乐谱和即兴伴奏的钢琴乐谱中，除了用大写字母来标记和弦名称外，还有一种就是用音级来标记和弦。但是，笔者个人认为应尽可能不使用这种标记法，这种标记法是不准确的，而且不科学。因为，在实际用法上很容易将它当成一种首调标记来运用，而理论上，一旦遇到小调式乐曲，我们在实际的演奏或伴奏时并不实用。譬如：a 小调的主和弦、下属和弦、属和弦分别为：Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ。而许多人会把它标记成：Ⅵ、Ⅱ、Ⅲ。那么后者实际上就变成首调的和弦标记了。在遇到变化和弦、现代和弦、省略音和弦等标记时，这种标记方法也无法表达清楚，它不能得到广泛的运用。因此，不推荐这种标记方法。

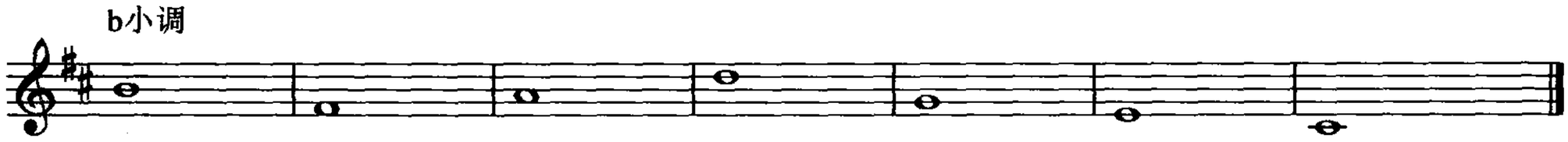
功能标记法是根据和弦在调式中起到的功能来进行标记，其中，T 表示主和弦功能，D 表示属和弦功能，S 表示下属和弦功能。后面加上Ⅱ、Ⅲ等用来区分不同音级。这种标记方法只适用于做四部和声练习，而不适用于流行钢琴音乐和钢琴即兴伴奏的标记，因此，它也是不能得到广泛普及的一种标记法。但是，不能够忽略功能标记的巨大贡献，那就是：在我们配置和弦时或者运用副三和弦时，它给予我们的启示是非常明显的。因为在前面已经将副三和弦所特有的属性归纳到了主、下属和属的各类属型中。譬如：Ⅲ、Ⅶ是属性和弦，Ⅱ是下属性质和弦，Ⅵ则是属于主或下属和弦功能组。功能标记为我们进行主、副和弦的替换和交替使用提供了依据。

音级有基本音级和变化音级两种。

相关练习题（使用音级、功能标记法为下列各音正确写上标记）

C大调

b小调



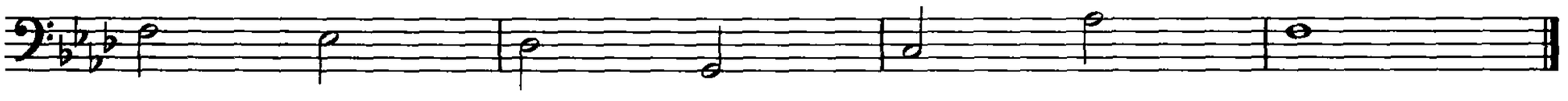
g小调

E大调

c小调

A♭大调

f小调



第二节　音程、和声

1. 音程

音程是音与音之间的关系（实际上就是相邻的两个音之间的“距离”），也可以用“度”来表示。

音程分为旋律音程和和声音程。按先后次序出现的两个音叫做旋律音程，而和声音程中的两个音则是同时发声，它们各自都有自己的名称，低音叫做“根音”（也叫下方音）、高音叫做“冠音”（也叫上方音）。

纯音程、大音程、小音程、增四度、减五度音程叫做自然音程。

音程所包含的音数分别为：

纯一度：音数为零的一度。

纯四度：音数为两个全音加一个半音的四度。

纯五度：音数为三个全音加一个半音的五度。

纯八度：音数为六个全音的八度。

小二度：音数为一个半音的二度。

大二度：音数为一个全音的二度。

小三度：音数为一个全音加一个半音的二度。

大三度：音数为两个全音的三度。

增四度：音数为三个全音（又称为三整音）的四度。

减五度：音数为三个全音的五度。

大六度：音数为四个全音加一个半音的六度。

小六度：音数为四个全音的六度。

大七度：音数为五个全音加一个半音的七度。

小七度：音数为五个全音的七度。

除了增四度、减五度音程外，一切增减音程、倍增音程、倍减音程叫做变化音程，变化音程是由自然音程变化而来的。

增音程：大音程和纯音程增加半音时，叫增音程。

减音程：小音程和纯音程减少半音时，叫减音程。

倍增音程：增音程和纯音程增加半音时，称为倍增音程。

倍减音程：减音程减少半音时，称为倍减音程。

不超过八度的音程叫做单音程，超过八度的音程则为复音程。

两个音程孤立起来听时具有同样的声音效果，音高也相同，但是在乐曲中的意义和写法上不同，这样的音程就叫做等音程。在配置和弦和钢琴伴奏中，使用等音来进行转调和离调是常用的手法。

音程的根音和冠音相互倒置就叫音程的转位。音程转位的基本计算方法：9－当前音程数＝转位后的音程数。

如大六度音程转位后为小三度音程（9－6＝3）。

转位后的各音程关系：

大音程转位后变为小音程，或反之。

纯音程转位后仍为纯音程。

减音程转位后变为减音程，或反之。

倍增音程转位后变为倍减音程，或反之。

除上述音程形式外还有协和音程、不协和音程、稳定音程、不稳定音程等。

协和音程与稳定音程给我们听觉上带来的是一种协调、平静、柔美之感。

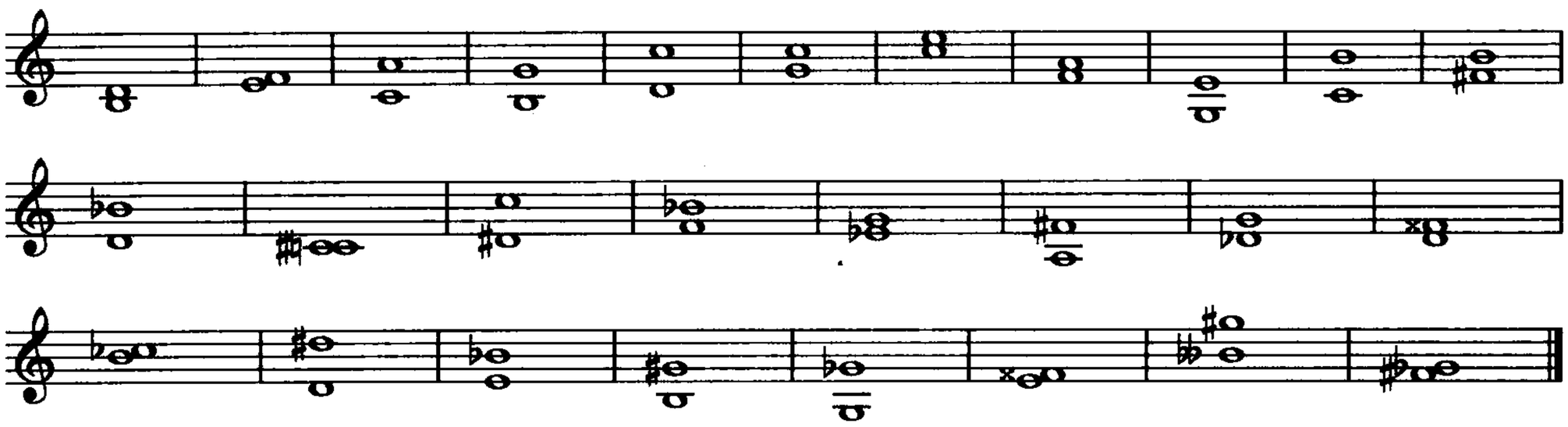
不协和音程与不稳定音程给我们听觉上的感觉则是一种紧张、尖锐、不安。

在传统钢琴即兴伴奏和流行钢琴即兴伴奏中，利用和声音程来演奏旋律或者乐曲片段如前奏、间奏、尾奏等等是常见的表演手法，但是要注意：旋律一定是放置于冠音上的，如此才能够将旋律音显现出来。此外，在伴奏织体上也会利用和声音程，如半分解和弦、双琶音等等。

2. 和声

由不同音高的两个或以上的音同时发声所产生的物理效果叫做和声。

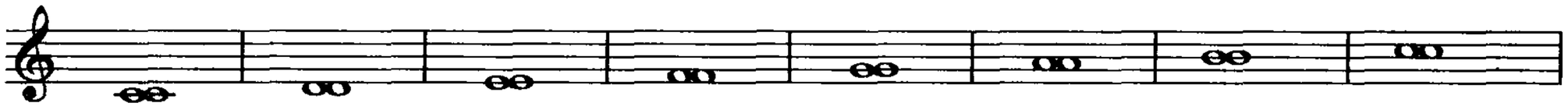
相关练习题（分析并根据以下提供的和声音程将其全部转位，并正确说出该音程）



第三节　各和声音程的音响特点

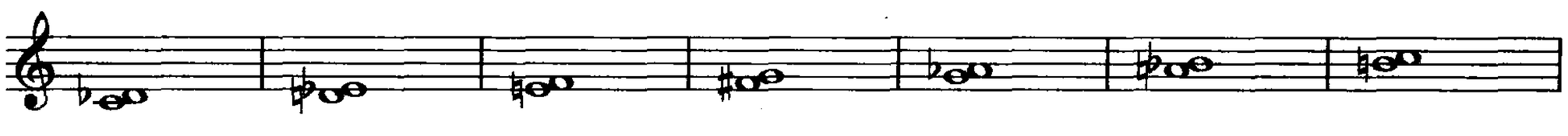
1. 和声一度

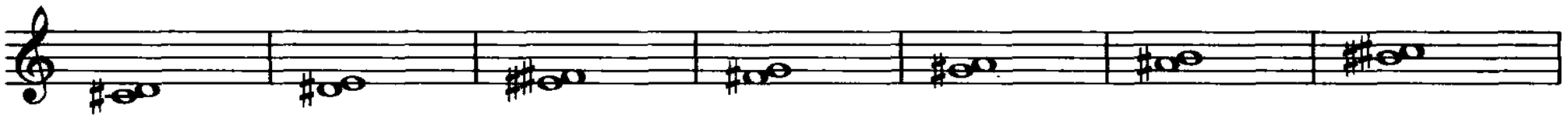
两个声部在一个音高上的融合，它的特点是严整协调一致。它是分支声部复调音乐的特征，在钢琴的即兴伴奏运用上基本没有意义。



2. 和声小二度

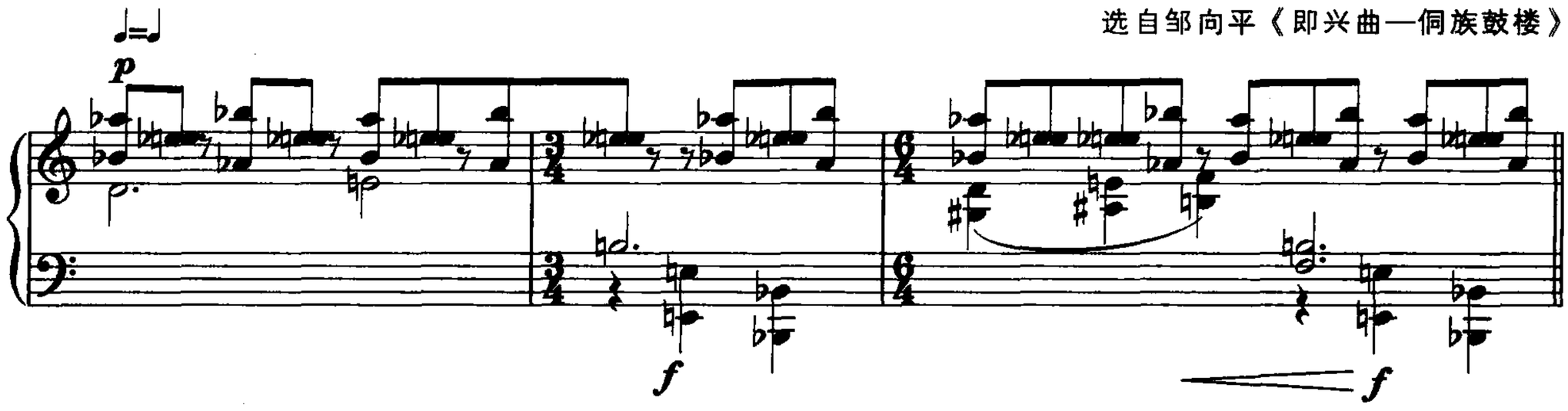
这是一个非常不协调的音程，构成该音程的两个音在和声音响上，永远不能够融合在一起。用于特殊的音响效果如中国民族打击乐器小锣和制造滑稽的声音是非常出色的。另外，中国民族歌曲的配伴奏中也会常常用到这样的特殊音程。如：全国钢琴考级规定曲目《扎红头绳》的第一段、歌曲《辣妹子》中的和声配器。





又如：

选自邹向平《即兴曲—侗族鼓楼》

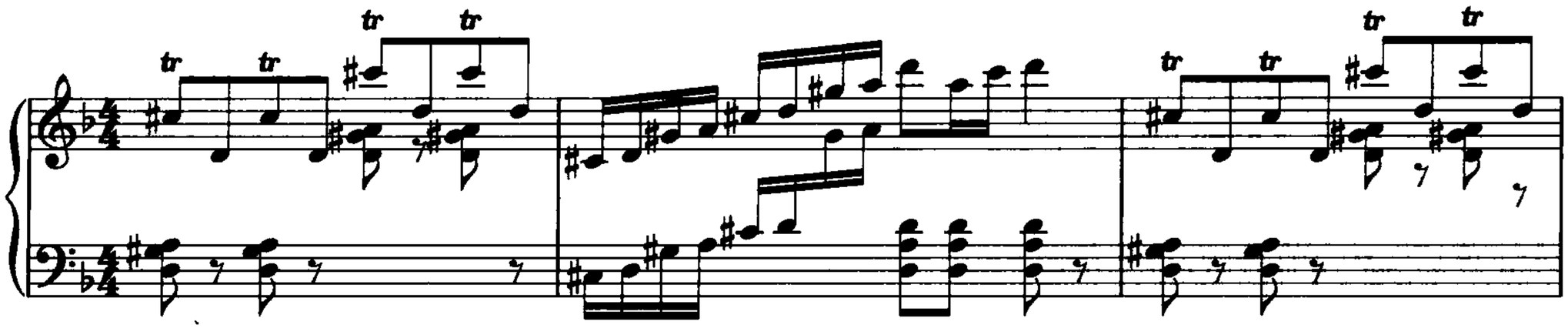


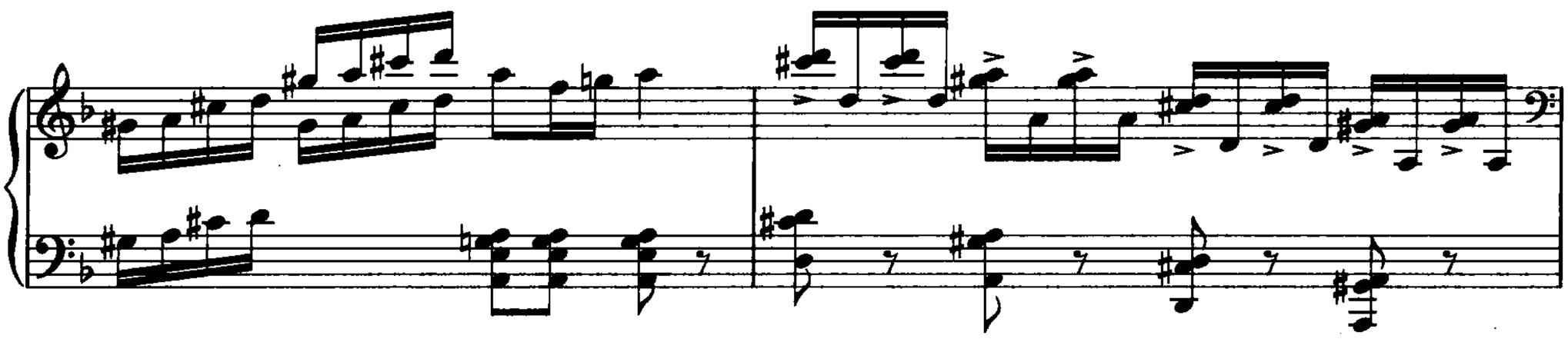
3. 和声大二度

它们作为和声音程在发音时，是相当不协调的。但是在适当的条件下，在不同的调式体系中，却可以大大减弱这一音程的不协和性。同时，如果不是爵士音乐或中国民族音乐，一般情况下，它的出现将会在下一个音符上得到解决。它也被用来模仿打击乐器的声响效果。另外，七和弦或以上的和弦结构在转位以后，都会产生大二度和声音程。

如：

选自《辣妹子》





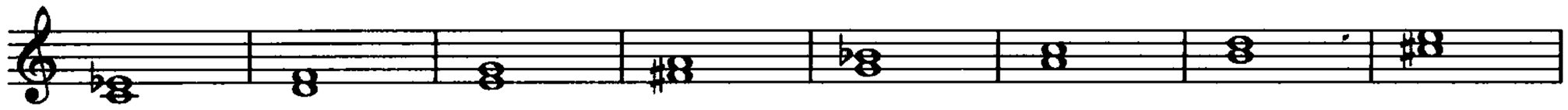
小提示

由一个具有不稳定性到稳定性的转变过程通常称之为解决。运用大小二度音程所改编的钢琴曲《辣妹子》就贯穿了这样的音程结合。

4. 和声三度

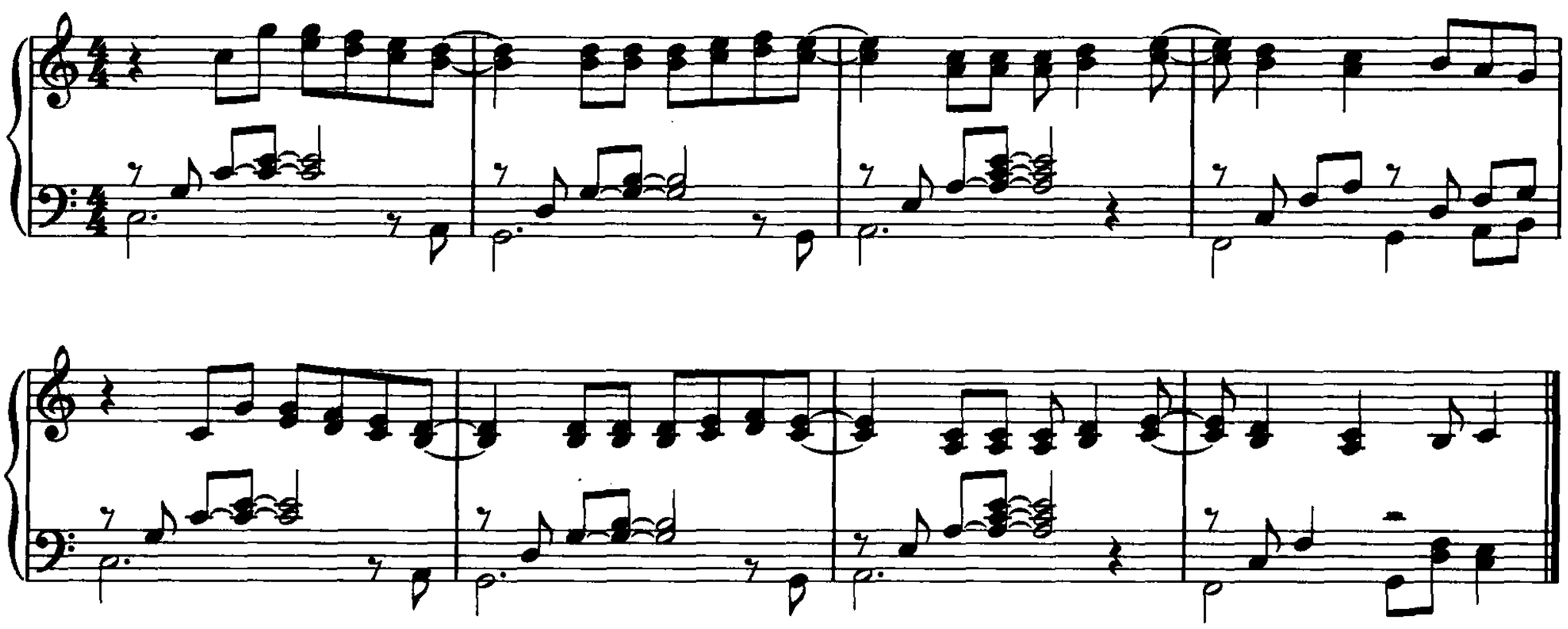
在大小调体系中最能够说明大小调调性的特征，并成为大小调体系中构成二部旋律的基础。在传统钢琴即兴伴奏和流行钢琴即兴伴奏中也是经常用来放置于旋律音下方的，以增加旋律的和声特性。作为低音的伴奏和声，其用途就更加广泛了。

和声小三度



和声大三度

如：

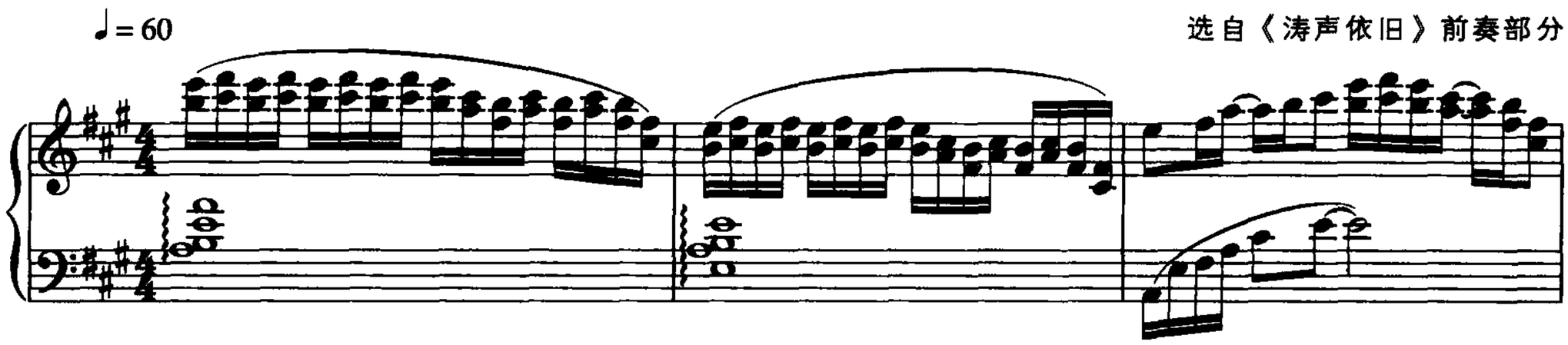


5. 和声四度

在以流行音乐、爵士音乐、五声调式或音阶为基础的调式体系中，起着重大的作用，在二声部的旋律中被广泛应用。由于在和声上不容易给和声功能造成冲突，因此，在传统钢琴即兴伴奏和流行钢琴即兴伴奏中，也常常被用来放置于旋律音下方，在民族音乐或者五声音阶中它的使用就更加广泛了。

和声四度

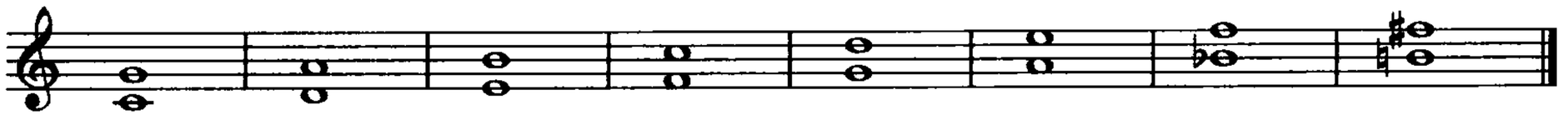
如：



6. 和声五度

在大小调体系中表现出一种空的特性，因此在和声学中平行五度是被禁止使用的。但是在钢琴即兴伴奏中常常运用于左手的和弦伴奏上，在五声调式中有时却有着非常出色的效果。它和三度、四度相结合运用于旋律的和声支撑，使得旋律的和声层更加丰富和具有色彩性。

和声五度

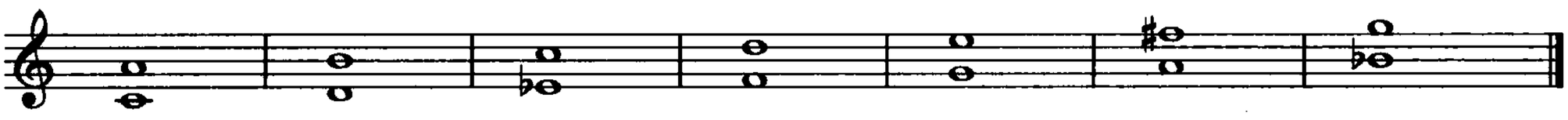


7. 和声六度

由于六度转位后是三度的音程关系，所以，在表现力方面有点类似于和声三度，但是又不像大小三度那样具有鲜明的大小调特性，六度音程在这方面同时具有它的不确定性。因此，在钢琴即兴伴奏中常常用于旋律下方并且与旋律做平行六度的和声进行，有时交替地使用三度、四度、五度。

和声小六度

和声大六度



如：

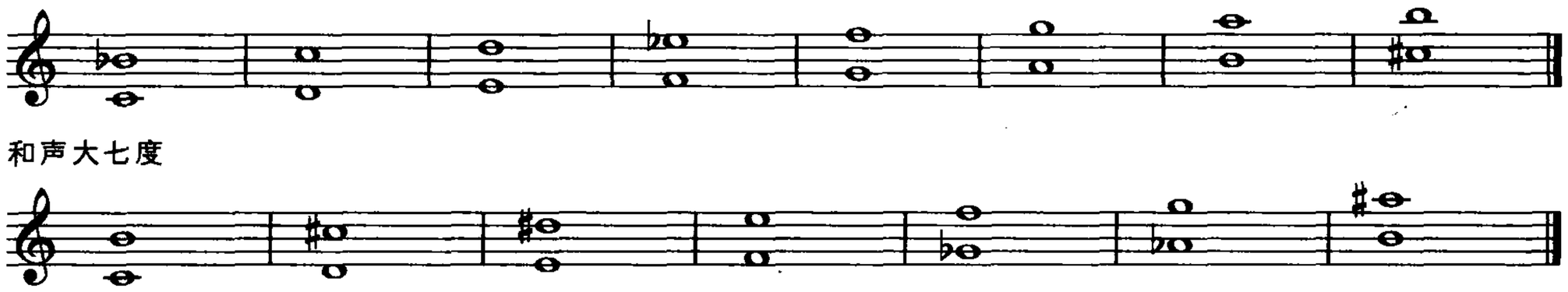
♩=70

选自《野百合也有春天》

8. 和声七度

由于转位后是二度的音程关系，不协和性是它的最显著的特点，但是它往往是某一个七和弦的化身。随着下一个音符的出现，它将得到解决。在钢琴即兴伴奏中出现的并不多，大部分使用当中有两个情况：第一个是只当成一个经过音或者先现音来处理，这是在使用七度和声时。第二个是它的转位，这个转位的和声音程现在被广泛地应用。也就是在和弦标记中的“(9)”或者“add9”的和弦。所以作为和弦就有着它重要的意义了。

和声小七度



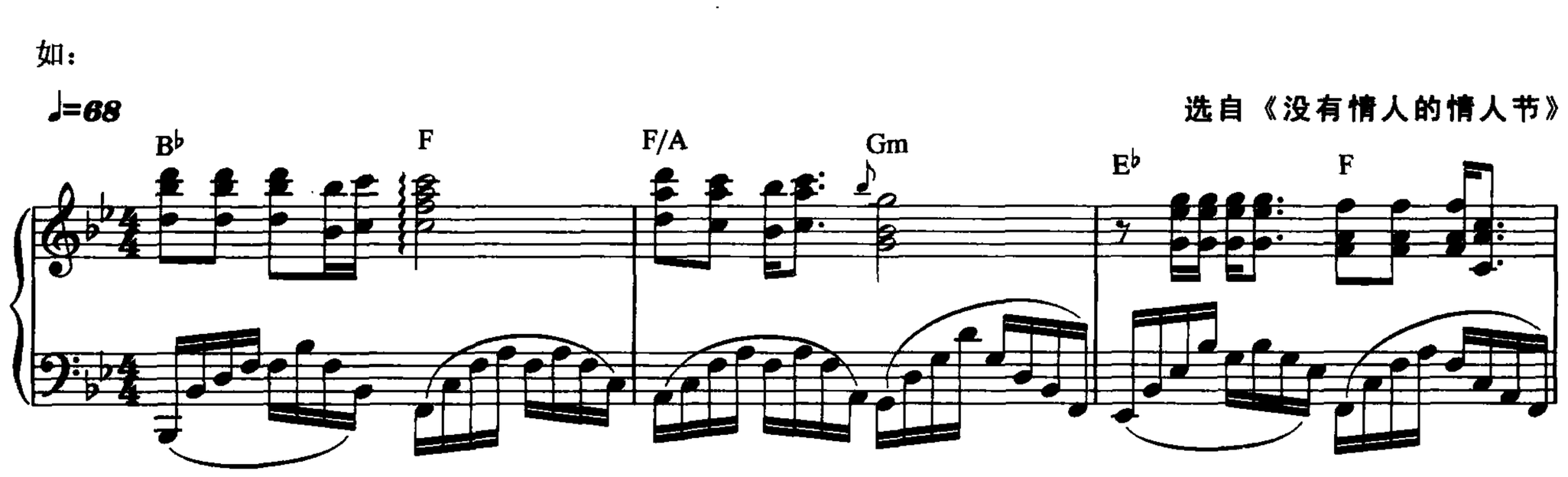
和声大七度

9. 和声八度

它和和声一度相近，完全融合性是它的最大特点。在钢琴即兴伴奏中，往往用来结合三度、四度、五度和六度来强调旋律，有时也用来强调和弦的根音，从而使得低音更加厚实稳固。

和声八度

如：

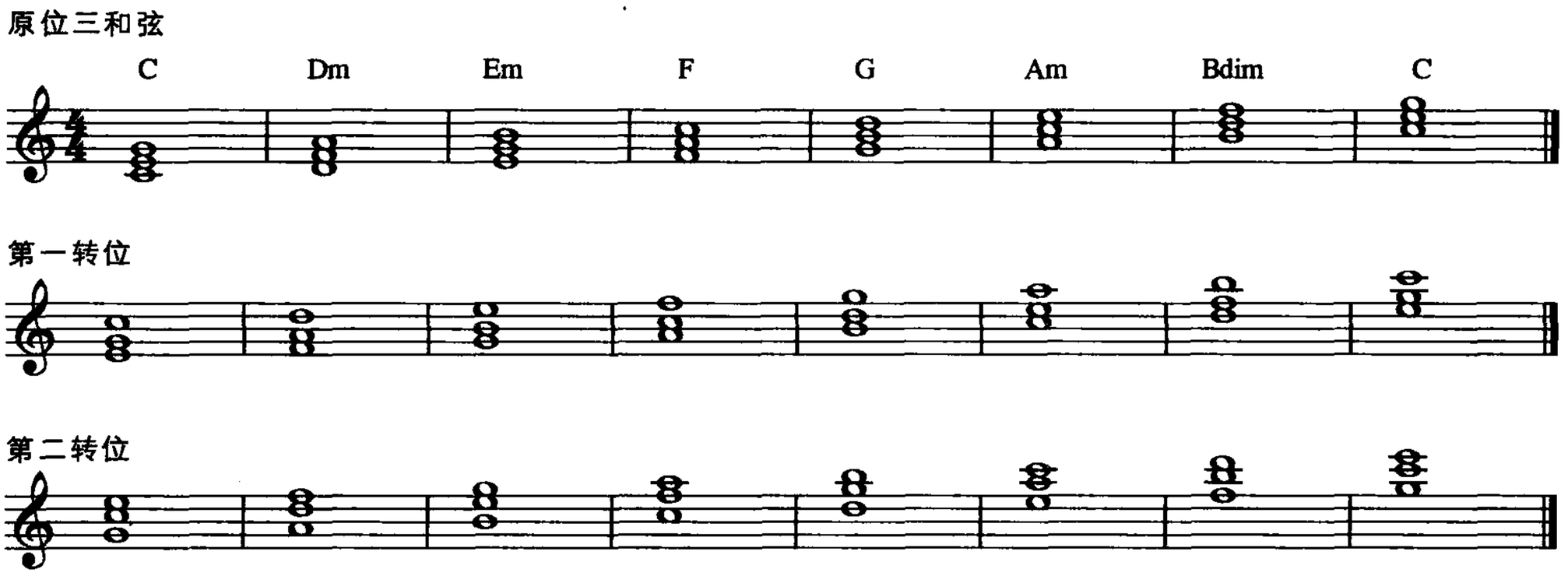


和声是钢琴即兴伴奏中不可或缺的部分，无论在左手还是在右手，和声所产生的物理音响效果，使音乐得到了更加完美的表现。和声能够为音乐制造和增加无限的活力，能够为音乐创造出强烈的对比色彩。没有了和声，动听的旋律也会逊色不少。

第2章 和弦与和弦标记

第一节 和弦的基本知识

和弦是由三个或以上的音按照三度或非三度音程关系排列的结合。



和弦的出现增强了旋律的表现能力、和声的色彩，同时也使音乐得到了丰富，更加协调丰满。

三个音由低到高按照三度音程排列所产生的和弦叫做三和弦，依此类推。其中四个音的排列由于根音和冠音之间为七度故称为七和弦。由此类推，九和弦也就是由五个音按照三度排列而产生的。而和弦以外的音就叫做和弦外音。

在各个音级上分别以主音、下属音、属音为基础并建立的和弦为正三和弦。除此之外，在其余各级上建立的和弦叫做副三和弦。

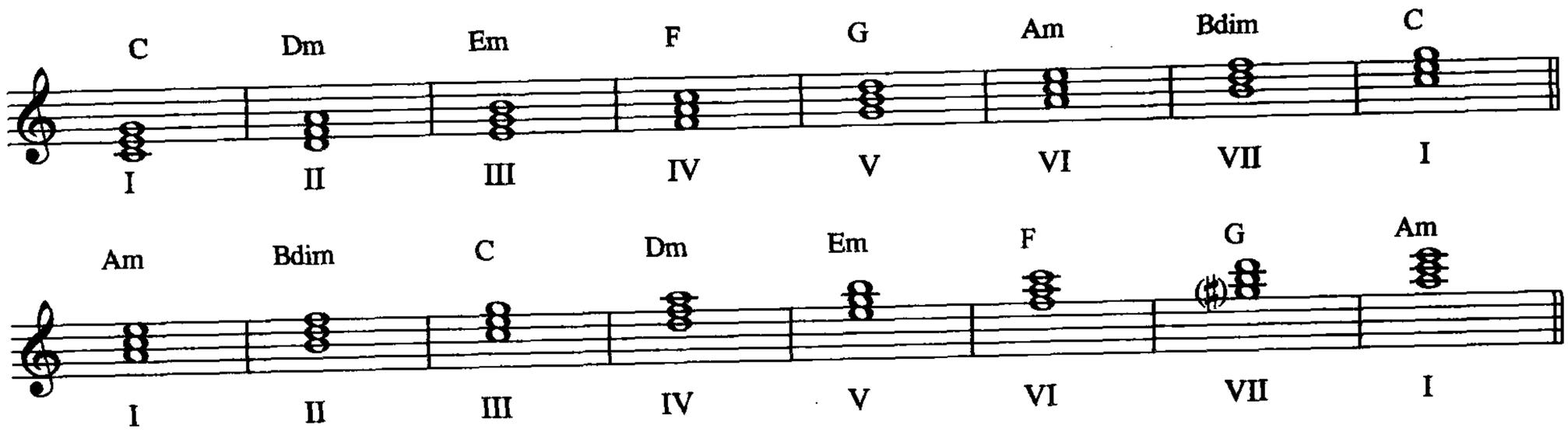
在正副三和弦中除了大调导音减三和弦是不稳定和弦外，其余为稳定和弦，它也是在钢琴即兴伴奏中最为常用的和弦。在和声小调、旋律小调中除了在导音上构成的减三和弦为不稳定和弦外，其余为稳定和弦。

七和弦或九和弦以上的和弦均为不稳定和弦。但是，并不表示不稳定和弦在钢琴即兴伴奏中不用。由其不稳定的特性所决定，在这些和弦的运用方面可以略微谨慎一些。至于和弦的外音如果不从和声学的角度来解释的话，自然由于它的加入将使得和弦的稳定性发生变化。

由于本书的宗旨主要是介绍流行钢琴即兴伴奏，和声理论基本建立在传统和声理论基础上，所以没有牵涉到爵士和声，否则大量的七和弦、九和弦甚至还有更多的如十一、十三等和弦将得到广泛的运用。

第二节　各级和弦在功能上的特性和作用

首先，大家看看在C大调和a小调自然音阶上的各级三和弦。



在各个调性关系上各个音级产生的和弦都是有其特别含义的。

1. Ⅰ级和弦（主三和弦功能组）

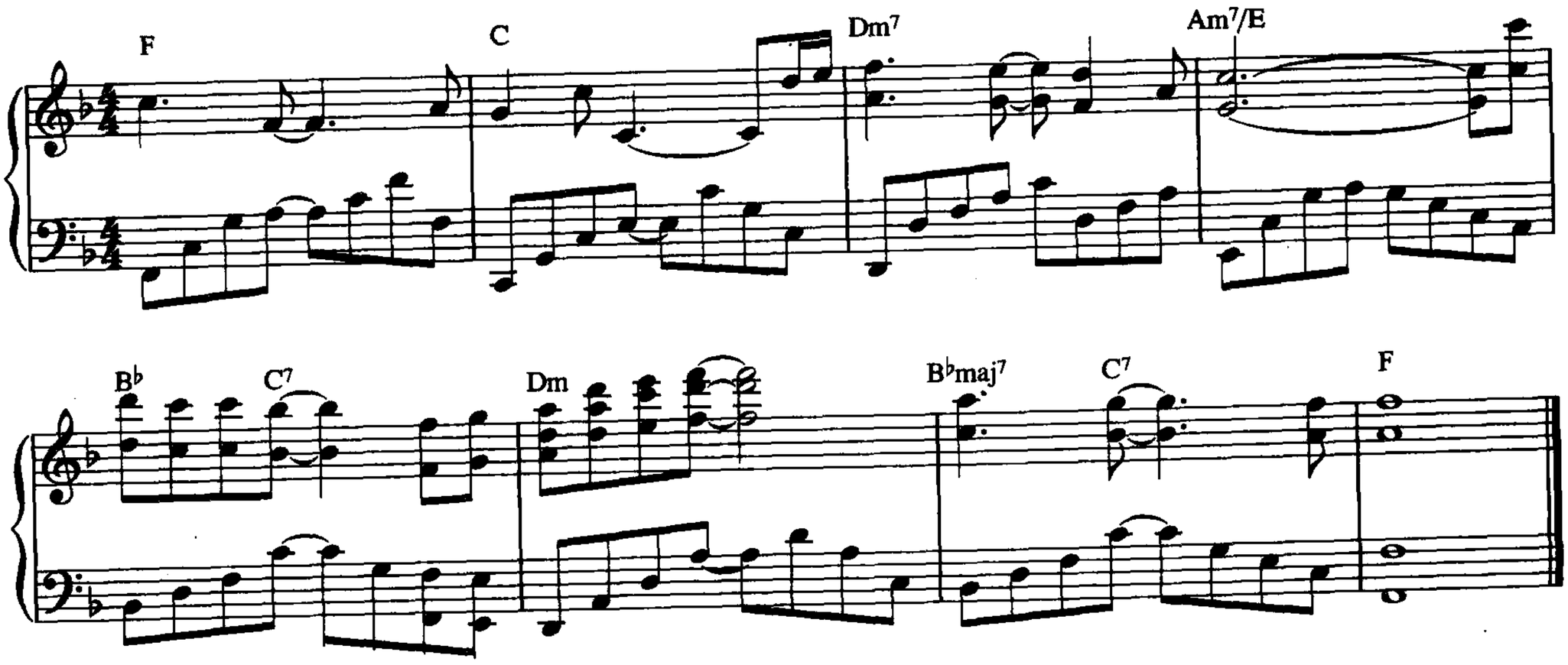
Ⅰ级和弦是用来明确调性的主三和弦，它属于主功能组和弦。大调中该和弦为大三和弦，小调中则为小三和弦。前者和弦在色彩上给我们的印象是稳定、强烈、明亮，后者则色彩柔和、缺乏紧张度、忧郁暗淡。

Ⅰ级和弦作为主功能和弦在乐曲中是一个必不可少的和弦，它对确定乐曲调性起着至关重要的作用，常常用于音乐的开始和结束。在和弦应用上，它的明显特征是：出现于下属和弦或属和弦之后。

不过在钢琴即兴伴奏的中间可以尽量少用主和弦或者使用副三和弦替代主和弦，否则容易造成乐曲单调的和声色彩，而且缺乏对比，老是给人以终止感，乐曲的进行也会很强硬。更主要的一个因素是：使用副三和弦替代主和弦可以使和弦进行给人以意犹未尽之感。正因为这个原因，在大小调中这个和弦和Ⅵ级和弦经常穿插使用以求得和弦色彩和乐曲性格的变化，又不至于使伴奏显得过于强硬、稳定。而在小调中由于这个和弦是小三和弦的缘故，往往会使用它的关系大调的主和弦功能组的和弦，以求得在色彩上的明与暗的对比、紧张与舒缓的情绪调节。

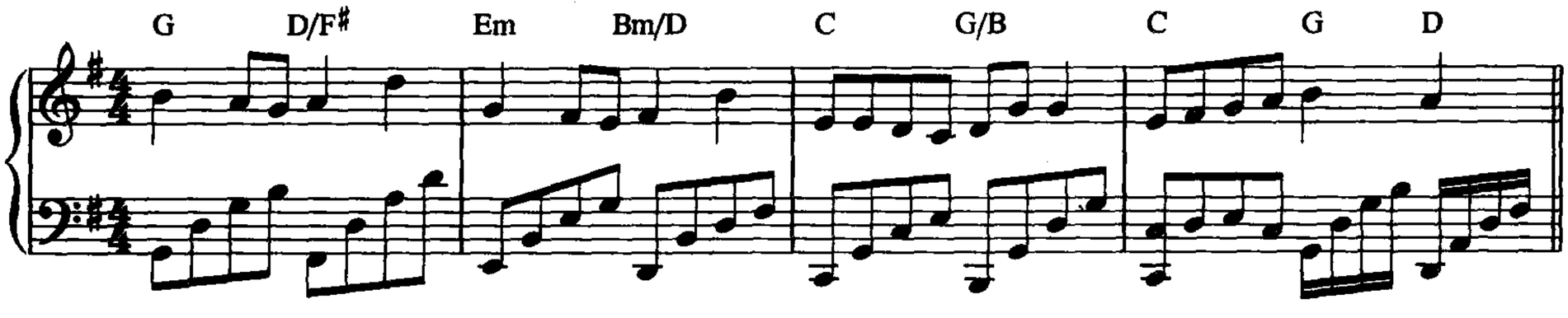
《你悄悄地蒙上我的眼睛》第三小节将正常进行的属和弦解决到了该调Ⅵ级的第二转位上，第六小节仍然将属七和弦的解决定位于Ⅵ级原位和弦上，而仅仅在前奏结束时用上了这个调的主和弦。

选自《你悄悄蒙上我的眼睛》



《还是觉得你最好》（张学友）主旋律的第二小节，属和弦在这里没有解决到主和弦上而是进行到了该调的Ⅵ级原位和弦上。

选自《还是觉得你最好》



2. Ⅱ级和弦（副三和弦功能组）

Ⅱ级和弦是一个下属功能组的和弦，其特点是一个很柔和但又具有更加强烈的不稳定性的副三和弦，因为这个三和弦中没有主和弦的共同音。它的最重要用途就是放在属和弦即Ⅴ级和弦之前。而Ⅴ级和弦则自然要回到Ⅰ级和弦，所以很容易就形成了Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ的进行。这是一个极其常用的进行。假如将和弦的三音升高，则和弦的性质变为重属和弦，使之更倾向于Ⅴ级和弦也即属和弦。例如：

选自《但愿人长久》

《但愿人长久》（邓丽君）的歌曲部分，其中第四、九小节就是一个Ⅱ－Ⅴ的功能进行。另外，在第六小节到第七小节有一个Ⅱ－Ⅳ的进行。这种进行在流行音乐的和声应用上非常多见。

《真的好想你》（周冰倩）的歌曲部分，第八小节乐曲半终止这个位置运用最多见。

选自《真的好想你》

另外，在大调中这个和弦也可作为大小调转换的和弦。如Ⅱ-Ⅲ-Ⅵ，很自然地由大调转向其关系小调上。Ⅱ级和弦还有一个用法就是将其做第一转位，用于终止式中。它还经常运用于色彩和弦将该原位和弦的五音降低半音，同时进行第一转位，使其具有明显下属和弦向属和弦进行的特点。

在小调中，因为Ⅱ级和弦是一个减三和弦，因此，如果乐曲不是具有旋律小调特性，一般就很少使用。但是假如和旋律音没有冲突，常常会将这个和弦的三音和五音升高，从而人为地制造一个重属和弦使之强烈地倾向于小调中的属和弦。这个和弦也可以使用其第一转位，使之也具有明显的下属功能到属功能的和弦进行。

《你怎么舍得我难过》（黄品源）片段。通过和声小调的Ⅱ级减三和弦，由原来临时离调重新进行到小调的属和弦上，从而自然地回到主调上来。

选自《你怎么舍得我难过》

3. Ⅲ级和弦（副三和弦功能组）

Ⅲ级和弦属于属功能组和弦，也是一个十分柔和、但是又相对稳定的副三和弦，因为在它的和弦结构上有两个音是主和弦的共同音。在大调中，这个和弦是小三和弦，对确定调性的作用相对较弱，而且色彩柔和。在自然小调中，这个和弦是一个大三和弦，色彩是明亮的。而在和声小调和旋律小调中，这个和弦又是一个增三和弦，极具不稳定因素，色彩充满多变性。

除自然小调外，该和弦由于出现了一个导音（和声小调与旋律小调中这个和弦的五音是升高的），使得音乐的进行因为有了它马上就会变得柔美、多变而略带忧伤并具有倾向性。在小调中又是一个增三和弦的结构，常常用于小调临时转调到其关系大调上，以求得色彩上的明暗对比。

在钢琴即兴配伴奏的实际运用中，以自然小调的Ⅲ级来代替和声小调的Ⅲ级和弦用法最为普遍（前者为大三和弦，后者为增三和弦）。

Ⅲ级和弦的使用方式包括：可以作为色彩变化来使用，替换Ⅰ级或Ⅴ级；用于Ⅵ级和弦前面与Ⅵ级和弦构成上行四度或下行五度的进行；用于Ⅰ级和弦与Ⅳ级和弦之间，或Ⅴ级和弦与Ⅳ级和弦之间的中转和弦。例如：

选自《暧昧》

《暧昧》（王菲）歌唱部分第九、十小节，不断地使用Ⅲ级和弦使和声得到了延伸，使得我们可以不必被使用属和弦时可能会遇到的“和声解决”问题困扰。

Ⅰ－Ⅲ－Ⅳ的进行或者Ⅰ－Ⅳ－Ⅲ的进行都是允许的，是一个很常用的进行。乐曲中本来用Ⅰ级和弦的地方有时可以考虑换成Ⅲ级和弦，音乐立即就不强硬而更加具有流动性的特点了。在流行音乐中这种手法很常用。有时还可以将三音升高，如此一来进行到Ⅵ级和弦便成了暂时的离调或者转调。例如：

选自《月亮代表我的心》

《月亮代表我的心》（邓丽君）歌曲部分第一至三小节的和弦进行就是一个 I － Ⅲ － Ⅳ。

另外，注意一下伴奏谱的低音进行，这个低音进行模式在后面的内容中会讲到。

4. Ⅳ级和弦（主三和弦功能组）

Ⅳ级和弦是大小调中的又一个正三和弦，也是属于骨干和弦之一，是一个下属功能和弦。在大调中它十分明亮，让人感觉心胸开阔，但是也非常具有不稳定的感觉，在小调中它是一个小三和弦，其和弦色彩刚刚相反，但也具有不稳定的特性。

大调中，Ⅰ级和弦后面跟Ⅳ级与跟Ⅲ级和弦是绝对不同的。另外，假如将这个和弦的根音升高，使之成为减三和弦或者将其变为等音的减三和弦，则可以作为转调或者离调和弦来使用。

在小调中这个和弦还可以作为其关系大调的重属和弦来应用，即将和弦的三音升高后连接到大调的Ⅴ级和弦。在旋律小调中这个和弦也是大三和弦，在其后面可以连接到小调的Ⅴ级大三和弦上。

常见的使用方法：连接在Ⅰ、Ⅵ、Ⅲ级和弦之后Ⅴ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅶ级和弦之前。

《小村之恋》（邓丽君）第一至四小节的 I － Ⅵ － Ⅳ － Ⅱ － Ⅴ和第五至七小节的 I － Ⅲ － Ⅳ － Ⅴ。

选自《小村之恋》

《透过开满鲜花的月亮》第一至二小节的Ⅳ－Ⅲ。另外，这首乐曲的和弦进行Ⅳ－Ⅲ－Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ，也是流行钢琴伴奏中配和弦的常用和弦模式。

选自《透过开满鲜花的月亮》

但是，除非特殊需要一般不允许Ⅳ级和弦连接在Ⅴ级和弦后面。就此问题特别需要讲述一下：在传统和声学中这样的进行是不允许的，一般情况下，常常使用中介和弦来进行过渡。譬如Ⅴ－Ⅲ－Ⅳ，Ⅴ－Ⅵ－Ⅳ，不过流行音乐在某些时候已经大胆使用这样的进行了，但是并不是常见的。

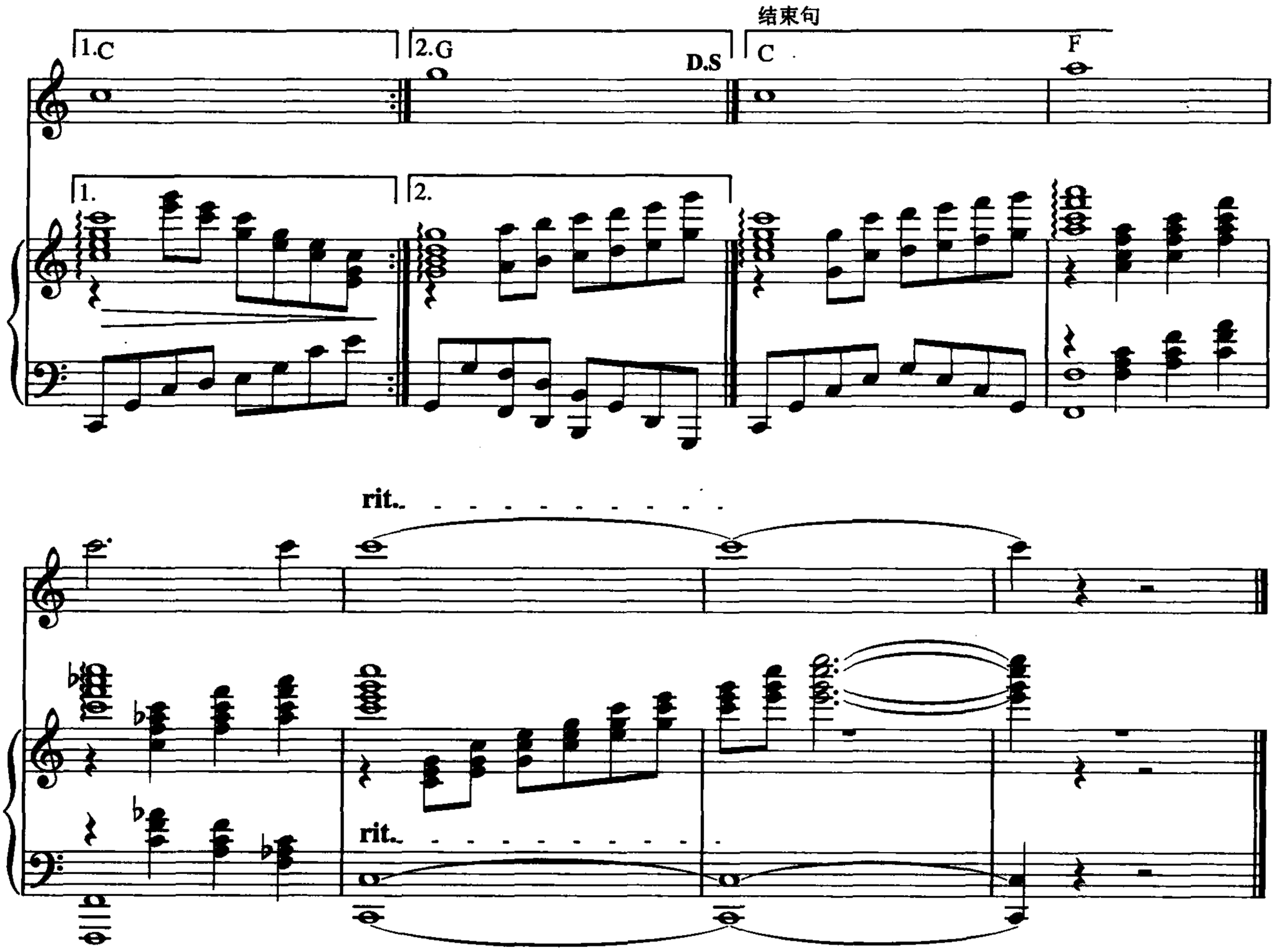
5. Ⅴ级和弦（主三和弦功能组）

Ⅴ级和弦是大小调中的第三个正三和弦，是一个属功能组和弦。音乐中不可缺少的和弦之一。由于和弦中的导音的存在，使得和弦的倾向性非常明确，它起着对主和弦支撑的作用。乐曲的终止感就是由Ⅴ－Ⅰ或者Ⅴ7－Ⅰ这样的进行产生的。先来弹奏《同一首歌》的谱例：

同一首歌

孟卫东 曲

A7
Dm7
G7
C
F
F6/C
F
G
G7
C
F
F6/C
F
D
G
C
C/E
F
D
G
G7
Am
G7/B
Dm
G



《同一首歌》的Ⅴ或者Ⅴ7的前后连接非常频繁。

常见的乐曲进行中，这个和弦可用于半终止（如：Ⅱ－Ⅴ）和全终止（如：Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ）中。另外，还有一种现象就是运用于变格终止中，也即阻碍终止（如：Ⅴ－Ⅵ）。

小提示

终止式可分为以下几种：

1. 正格终止：用Ⅴ－Ⅰ的进行构成稳定终止称为正格终止。正格终止是古典乐派广泛使用的一种形式。
2. 正格半终止：用Ⅴ构成的不稳定终止称为正格半终止。
3. 变格终止：用Ⅳ－Ⅰ的进行构成的稳定终止为变格终止。
4. 变格半终止：用Ⅰ－Ⅳ的进行构成的不稳定终止，称为变格半终止。
5. 完全终止：以Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ的进行构成的终止称为完全终止。完全终止是正格终止的另一种形式。
6. 补充终止：补充终止作为段落结束的附加部分，在正格终止或完全终止之后，用变格进行Ⅳ－Ⅰ作补充，构成补充终止。
7. 阻碍终止：用Ⅵ级（或Ⅳ级）代替主和弦构成的终止称为阻碍终止。阻碍终止在古典乐派、浪漫派作品中多见。阻碍终止推迟了主和弦的出现，产生了继续发展的动力。
8. 完满终止与不完满终止：稳定的终止根据其终止的条件，可分为完满终止与不完满终止。半终止因其本身就是不完满的，所以不能再作完满与不完满的划分。

注意《同一首歌》中第二十至二十一小节的和弦。当然现代流行音乐特别是欧美音乐中不使用Ⅴ－Ⅰ终止的歌曲也很多，这正是流行音乐的特色，但Ⅴ级和弦作为音乐的骨架和弦仍然不可动摇。

《迟来的春天》（谭咏麟）歌曲部分的前两个小节Ⅱ－Ⅴ－Ⅲ－Ⅵ，Ⅴ级和弦通过Ⅲ级和弦中转在解决到Ⅵ，暗示着旋律还在延续。

在大调中升高这个和弦的根音将会使和弦的性质变为关系小调的导音和弦。

选自《迟来的春天》

《流星雨》（F4）第一小节至第二小节。

在小调中将三音升高并且做第一转位T，也是和弦应用中常见的。

6. Ⅵ级和弦（副三和弦功能组）

Ⅵ级和弦是一个主和弦功能组与下属功能组相交的和弦，由于和主和弦相比有两个共同音，因此它的功能属性在主和弦与下属和弦之间，调性与属性十分明确。往往会在钢琴即兴伴奏中用来替代Ⅰ级和弦，乐曲也肯定会变得忧郁，悲伤。如果Ⅵ级和弦出现在大调中的某些部分，那它起到的就是连接不同和弦的作用，使乐曲在和声进行上得到进一步的延伸，同时这个和弦还能够和主和弦在色彩上形成鲜明的对比。Ⅵ级和弦就像一座桥，它前面可以接几乎所有的和弦，后面也是如此。它可以使和弦的进行连贯、不呆板。

Ⅰ－Ⅵ－Ⅳ－Ⅴ是极为常用的进行模式，事实上用这四个和弦就可以在广泛的流行歌曲中得到极大的发挥。如果这个和弦出现在Ⅱ级和弦之前，有时可以将其三音升高，使之成为更具有明显倾向性的和弦，从而达到转调或离调的目的。

选自《流星雨》

这个和弦的其他常用连接模式还有代替或替换它的三度关系和弦如Ⅳ级或Ⅰ级、与Ⅱ级和弦连用，形成上行四度的和声进行。又可以作为Ⅰ－Ⅳ级和弦的中转和弦，以及用于属和弦或属七和弦后面，代替Ⅰ级和弦形成阻碍终止（这种用法在大调乐曲中尤为突出）。例如：在Ⅰ－Ⅵ－Ⅳ－Ⅱ－Ⅴ7－Ⅰ的和弦进行中，将最后一个和弦替换为Ⅵ级和弦，则形成了一个阻碍终止的进行模式了。

7. Ⅶ级和弦（副三和弦功能组）

Ⅶ级和弦同属于属性和弦功能组，这个副三和弦在大调乐曲中很少用，因为它是减三和弦，有一种向里收缩的紧张感，一般只在某些特定进行中使用，或是为了根音的流动而使用。但是这个和弦假如用于乐曲的离调或转调将是一个非常出色的选择，它有着强大的逆变性。通常如果后面连接的和弦是Ⅲ级的话，往往会将该和弦的三音和五音升高。

在自然小调中，这个和弦是一个大三和弦，因此常常用于替换Ⅴ级和弦，或者直接将其运用于关系大调的属性和弦中。

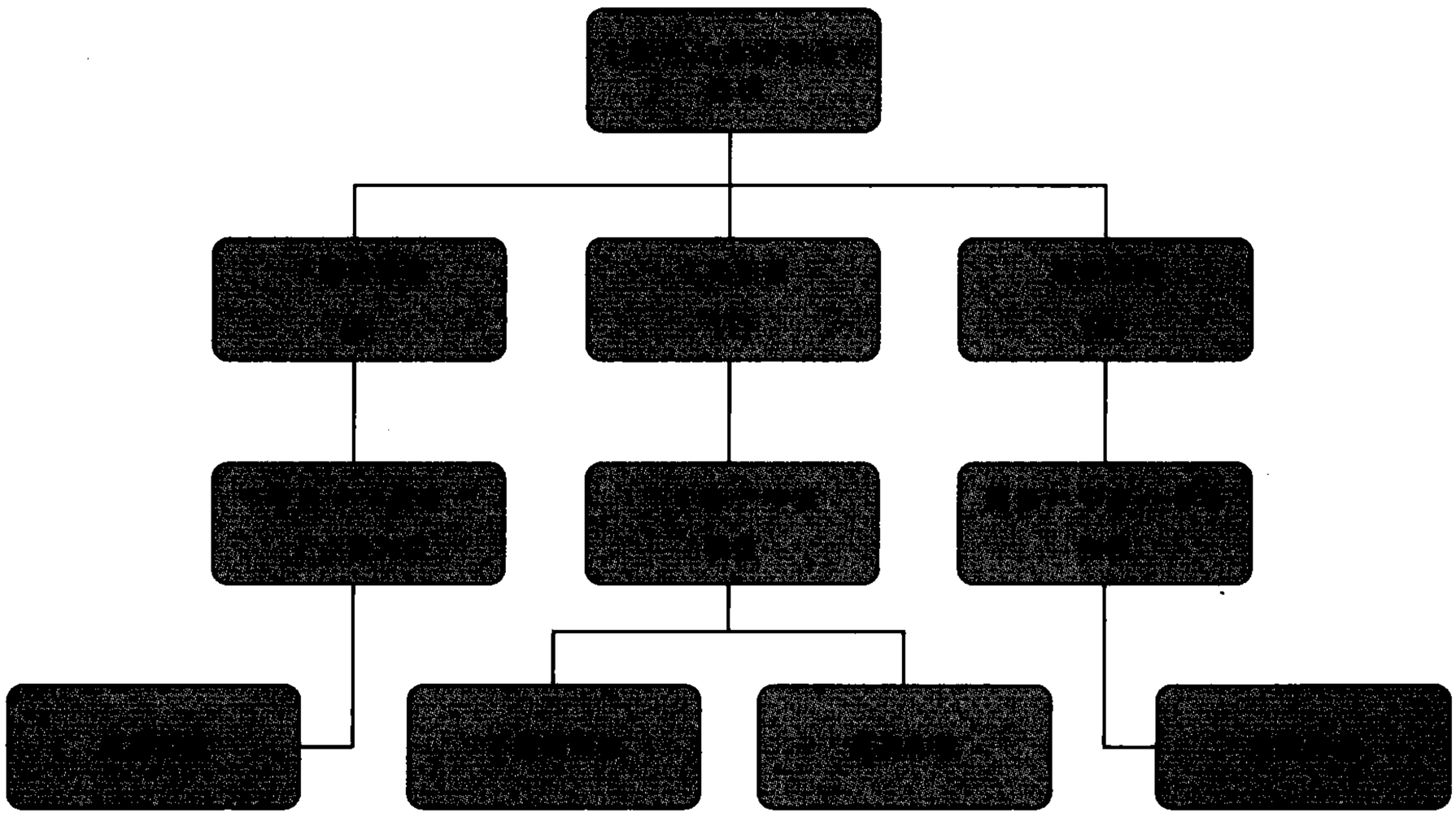
总结：

根据以上各级和弦的功能以及进行上的连接，我们基本上可以得出如下结论：

（1）基本和弦也就是最为常见的传统和声连接有三种：主→属→主、主→下属→主、主→下属→属→主。由于这样的连续大三和弦（小调中为连续的小三和弦）进行在乐曲中循环往复不断地被使用，从而造成听觉上的单一和减低了和声色彩上的对比度，因此极不适合音乐中和声体系的进一步发展。

（2）基于上述的原因，人们想到了利用主和弦以外的也就是副和弦来进行和声色彩上的对比，从而使音乐的和声进行更加丰富和更具有色彩性，而由此产生的音乐体裁也更加吸引我们的听觉。在流行音乐的和声体系中，使用副和弦替换主和弦来加以和声进行的发展，已经成为当今非常独特的一种和弦配置手段。

（3）常见的和弦连接如图：



根据以上图示，我们即可一目了然地看清楚和弦连接的全部过程。以上图示是根据三种基本的传统和弦连接方式所产生的和弦总体连接，它们的方向是自上而下的。如何进行主、副和弦的替换，参照图表就可以轻松地加以实际应用了。

同时，在进行主、副和弦替换的过程中需要强调的注意事项：

（1）和弦连接中，共同音超过两个的连接，其和声色彩对比为渐变过程，和声功能也相对较弱。这种连接适用于较为抒情的、速度缓慢的乐曲。

（2）和弦连接中，共同音越少，其和声色彩的对比将会越强烈，和声功能也越趋于强烈。这种连接适用于节奏感较强、进行曲风格及速度较快的乐曲。

（3）除非特殊情况，一般是不会使用由下到上的和弦功能连接（这里主要指的是由属和弦进行到下属和弦）。

第三节　和弦的转位以及实际应用

原位和弦的排列是按照由低到高三度叠加而成，而以三音、五音或者七音为最低音的时候则叫做和弦转位，这种和弦称做转位和弦，转位后的和弦的性质没有变化，但是音程规律却发生了变更。以三音为低音，叫做第一转位，以五音为低音，叫做第二转位，以七音为低音，叫做第三转位。

三和弦的两个转位分别称为六和弦与四六和弦。

七和弦的三个转位分别称为五六和弦、三四和弦与二和弦。

和弦转位的功能进行在上一节中有详细的介绍，所以这个部分主要是介绍转位以后的和弦进行方式，特别是在实际运用当中低音该如何进行的问题。

1. Ⅰ级和弦

(1) Ⅰ级六和弦

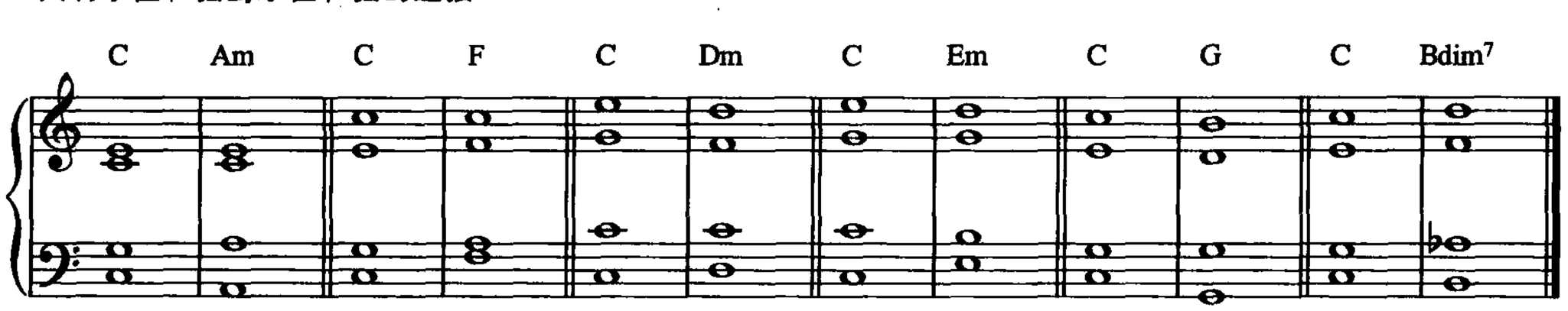
Ⅰ级和弦通过第一转位产生了六和弦，由于低音发生了变化，因此在和弦的连接上也就相应地发生变化。Ⅰ级六和弦在稳定性方面比起这个和弦的原位要小得多，所以在和弦连接上相对空间就相当大了。譬如Ⅰ级六和弦进行到Ⅳ级原位和弦，低音的走向明显变流畅起来，因而也避免了由Ⅰ级原位进行到Ⅳ级原位时低音上行四度或下行五度的大音程进行。又譬如Ⅰ级六和弦进行到Ⅴ级原位和弦，低音由Ⅰ级和弦三音向Ⅴ级和弦的五音产生一个二度音程的进行。甚至低音由Ⅰ级和弦三音向Ⅴ级七和弦的七音产生一个小二度音程的进行。这都使得原来需要上行五度或者下行四度的大跨度音程，变得更加顺畅并更具有旋律低音的流线型。

(2) Ⅰ级四六和弦（又称为K46）

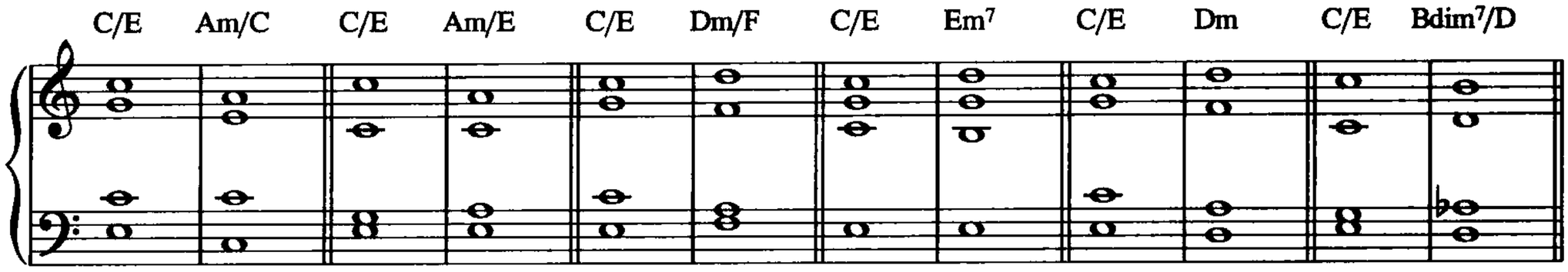
这是Ⅰ级三和弦的第二转位，由于下方音是五级音，所以很多和声教程中将它划分为属和弦的前置和弦，故称之为K46和弦，但是前提必须是后面连接的和弦是属音和弦。它的另外的用法也是流行音乐之中常有的用法，就是允许低音（也即五音）向Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅵ各级和弦的某些音进行。如：Ⅱ级的三和弦的三音，重属和弦的三音。Ⅲ级小三和弦第一转位的延留，Ⅲ级大三和弦第一转位升高了的三音。Ⅳ级三和弦的根音或者第一转位的三音。Ⅵ级三和弦的根音或者Ⅵ级七和弦的第三转位的七音。

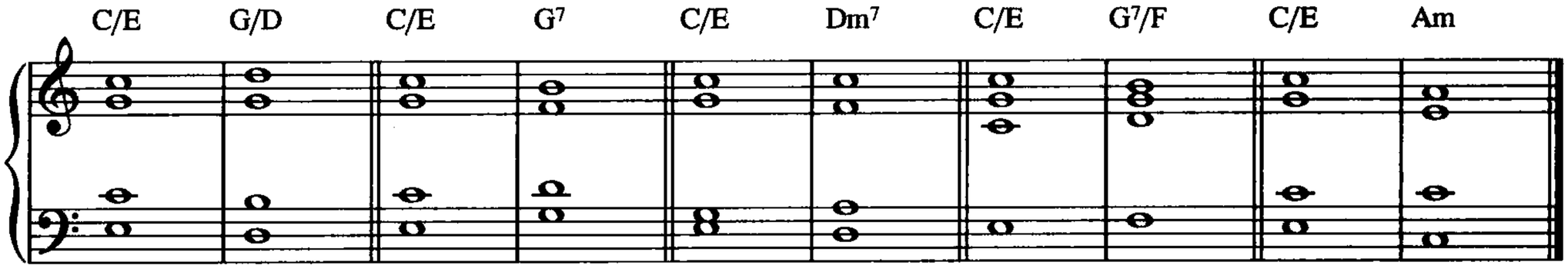
参考附录谱例中《各常用大小调原位三和弦及转位向各级的连接》

大调原位和弦到原位和弦的连接

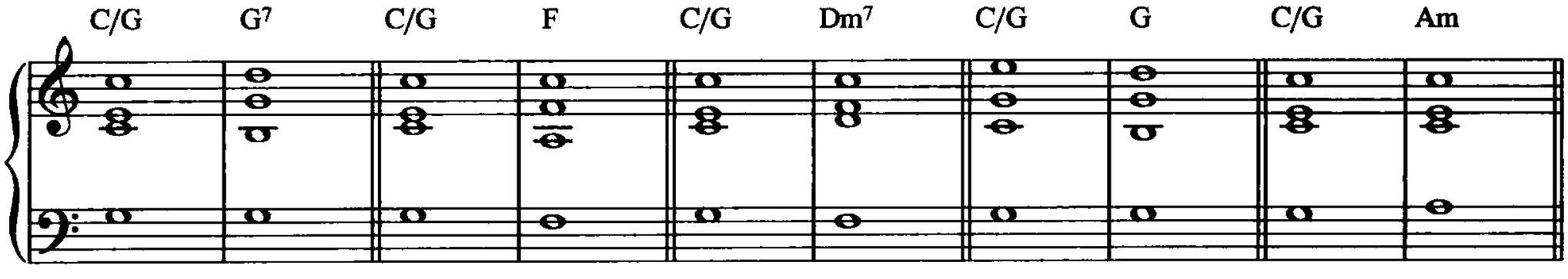


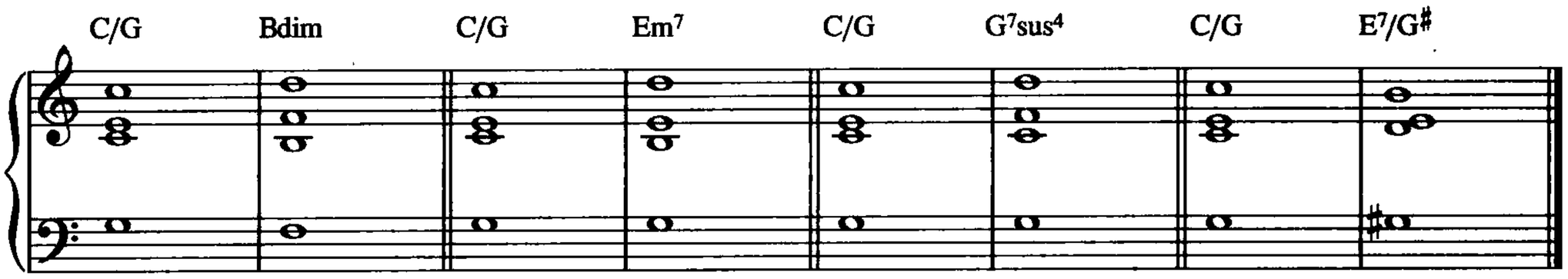
大调第一转位向各级和弦的连接



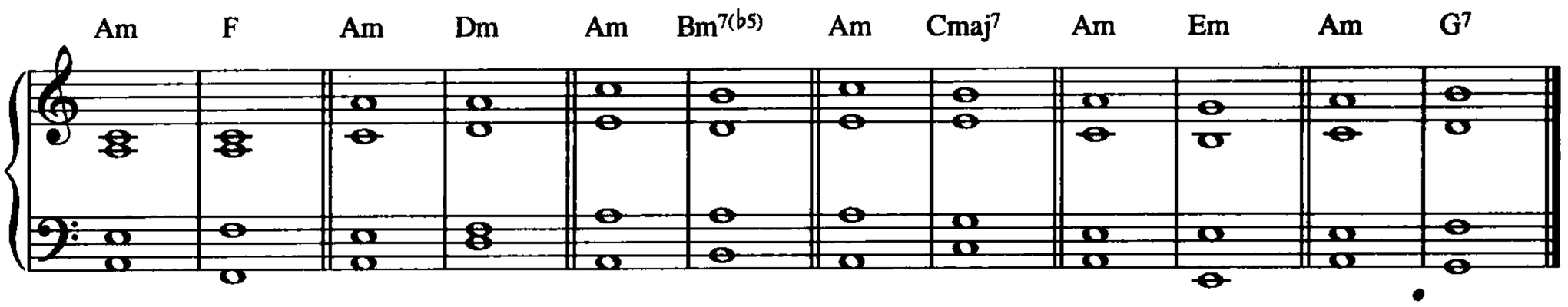


大调第二转位向各级和弦的连接

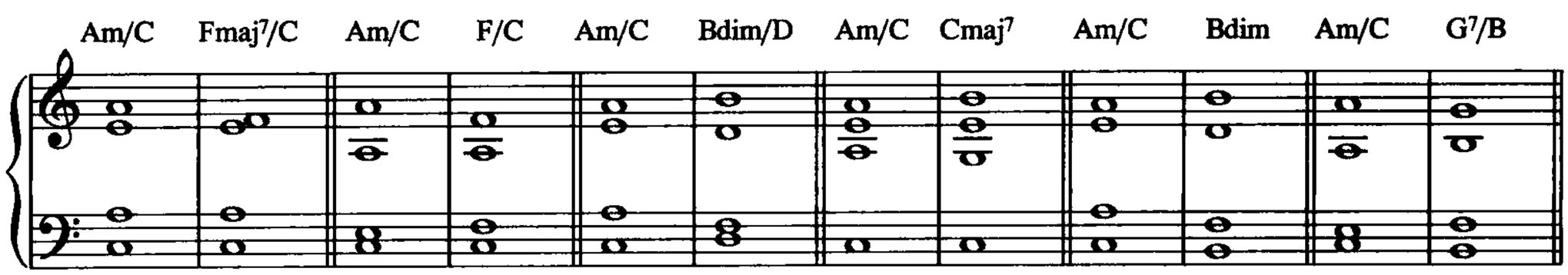


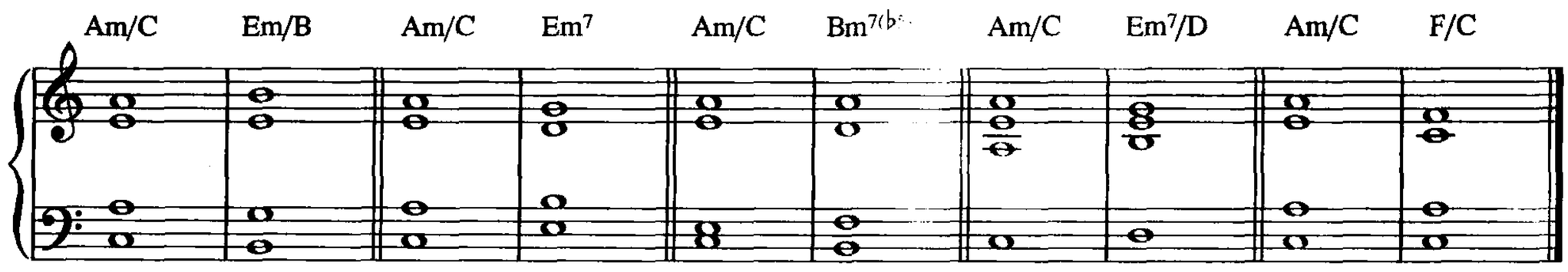


小调原位和弦到原位和弦的连接

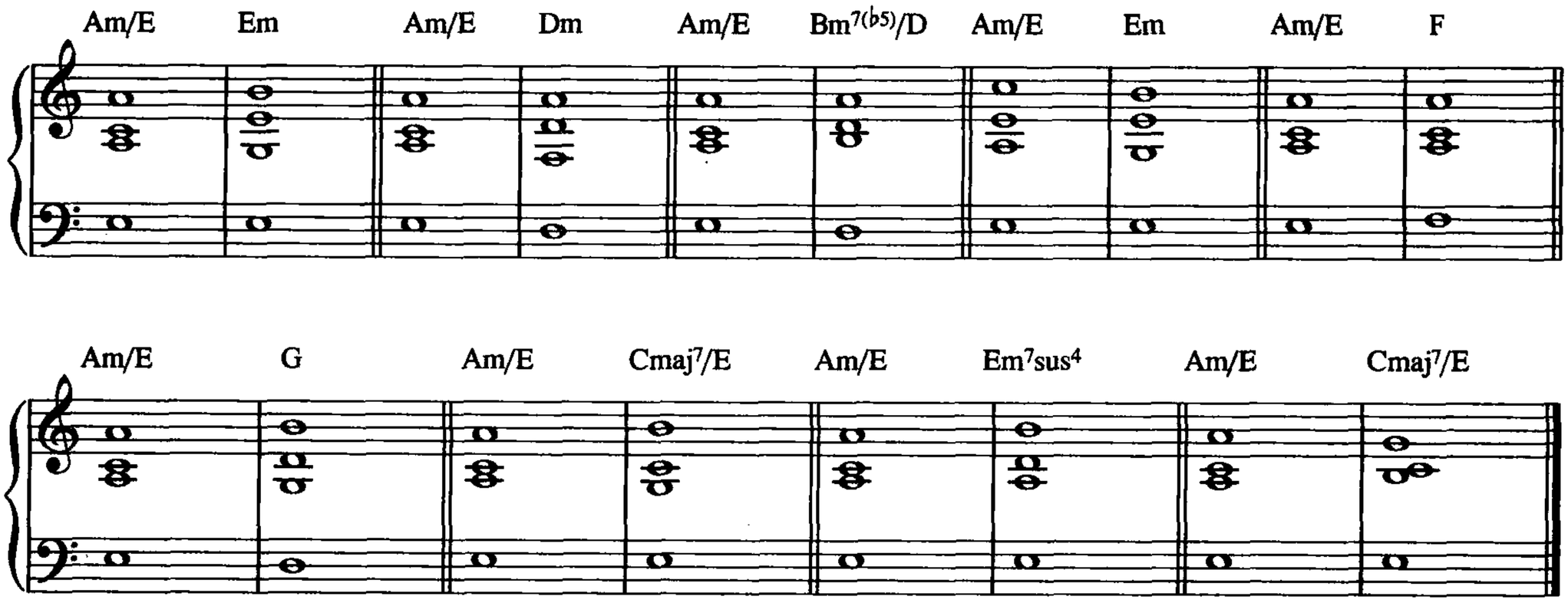


小调第一转位向各级和弦的连接





小调第二转位向各级和弦的连接

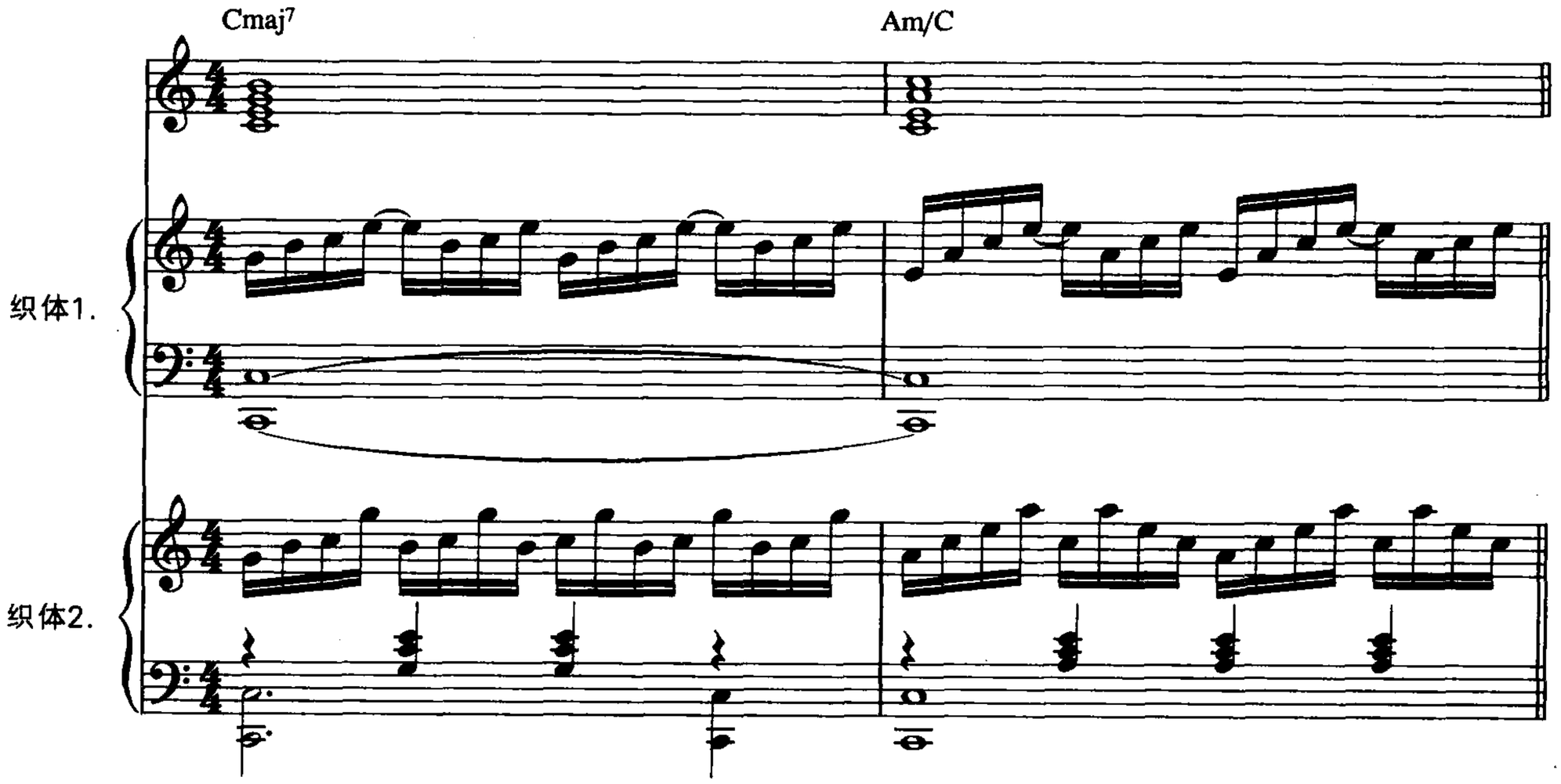


(3) Ⅰ级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

Ⅰ级原位七和弦在爵士音乐中常用，流行音乐中使用得不多。常常见到这个和弦的大小七和弦结构（也即降低七音），用它来连接Ⅳ级下属和弦从而得到临时转调或离调的印象，这样的和弦也称为下属属和弦。

五六和弦、三四和弦的用法与Ⅰ级六和弦、Ⅰ级四六和弦的用法接近。Ⅰ级二和弦是这个和弦的第三转位，在流行钢琴伴奏中运用非常广泛，无论是该和弦大大七和弦还是大小七和弦结构，它的进行方式非常具有多变性。但是，低音部分的进行一般是以音阶式地向下扩展，而和声层则由右手来完成其正确的解决或连接。

原位七和弦的连接



Cmaj7 Dm7/C

织体1.

织体2.

Cmaj7 Dm

织体1.

织体2.

Cmaj7 C7 F

织体1.

织体2.

第一转位的七和弦连接

Cmaj7/E D7

织体1.

织体2.

Cmaj7/E F

织体1.

织体2.

Cmaj7/E Cm(maj7)/E♭ G7/D

织体1.

织体2.

Cmaj7/E C7/E F

织体1.

织体2.

Cmaj7/G G

织体1.

织体2.

Cmaj7/G F

织体1.

织体2.

第三转位的七和弦连接

Cmaj7/B F/A

织体1.

织体2.

Cmaj7/B E7/B

织体1.

织体2.

Cmaj7/B C7/Bb Ab

织体1.

织体2.

谱例中分别将第一转位至第三转位简单地做了一个进行伴奏的编配，仅供参考。余下后面各级和弦转位的部分介绍就不再给出实际演奏谱例了。

2. Ⅱ级和弦

(1)Ⅰ级六和弦

这是Ⅱ级原位三和弦的第一转位，通过转位使之在低音上形成了与下属和弦相同的低音，由于大调中小三和弦的不稳定因素，所以其急迫需要解决的状态更为明显。比起原位三和弦来说它向属音解决时由于自然形成了一个二度进行，所以更加趋于平稳、圆滑。原位和弦向属音解决是必须形成一个上行四度或下行五度的进行，如果作为重属和弦（升高三音），则原位的低音向属音进行会更加具有倾向性。这个和弦在实际运用当中，经常将和声大调的调性融入到这个和弦中，使之成为一个原位的减三和弦，也可以使用其第一转位以求得更加温和的解决方式。这个和弦在自然小调中其原位是一个减三和弦，因此使用原位的情况不多，通常使用其第一转位，使得低音向属音进行时自然形成上行二度，使低音部分较为温和地解决到属音上。

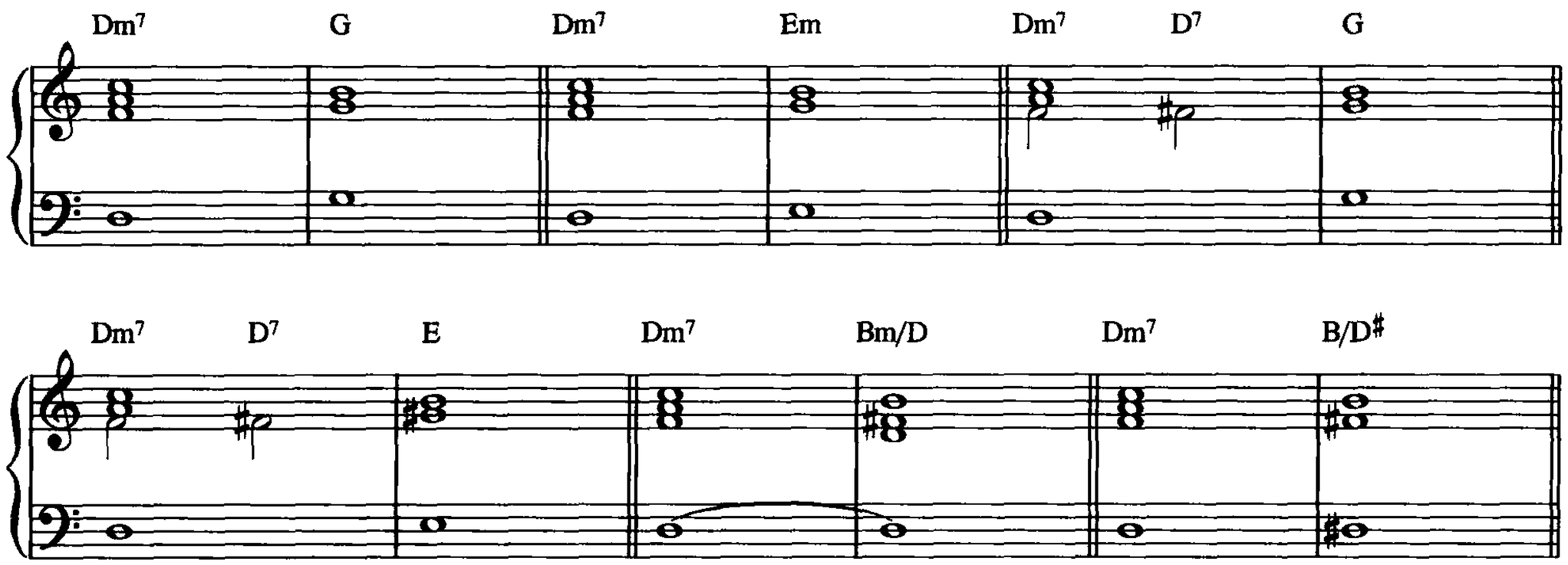
(2)Ⅱ级四六和弦

这是Ⅱ级原位三和弦的第二转位，在和声进行上一般是不用的，尤其在大调中更是如此。但是作为保留低音的和弦进行时，它却是很好的类似K46的和弦，例如Ⅱ－Ⅵ，前者为该和弦的第二转位，后者为连接后的原位和弦（也可以是大三和弦）。但作为重属和弦就不同了，无论是第一或者第二转位，其在大小调的实际运用中都是常见的。

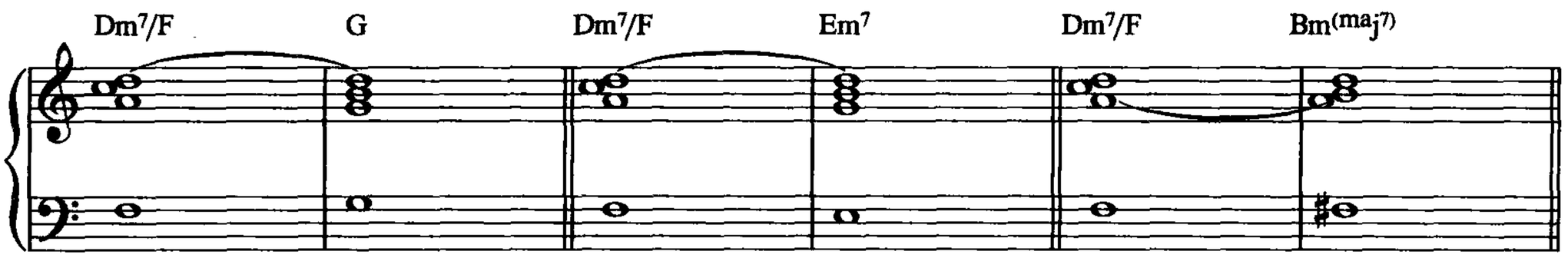
(3)Ⅱ级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

Ⅱ级七和弦在流行音乐风格的配伴奏中用途非常广，而且以大调更加为甚。无论是其原位还是转位，它是一个非常受钢琴即兴伴奏者喜欢的和弦，在大调中升高三音或者在旋律小调中升高三音和五音，则变成了重属七和弦。运用其转位可以使低音的进行更加旋律化。由于三音升高后具有明显的倾向性，因此小二度上行到属音则成了它必须得到解决的进行方式。而在旋律小调中就更加明显，因为已经有两个升高了的和弦音。可以说这个和弦在对其转位的应用上令我们有巨大的发挥空间。关于这个和弦在自然小调中的使用问题，个人觉得只要在不影响乐曲的调式调性的前提下，即便是用了旋律小调的这个音级上的和弦来替换了自然小调上这个音级的以减三和弦为基础构成的七和弦又有何妨？

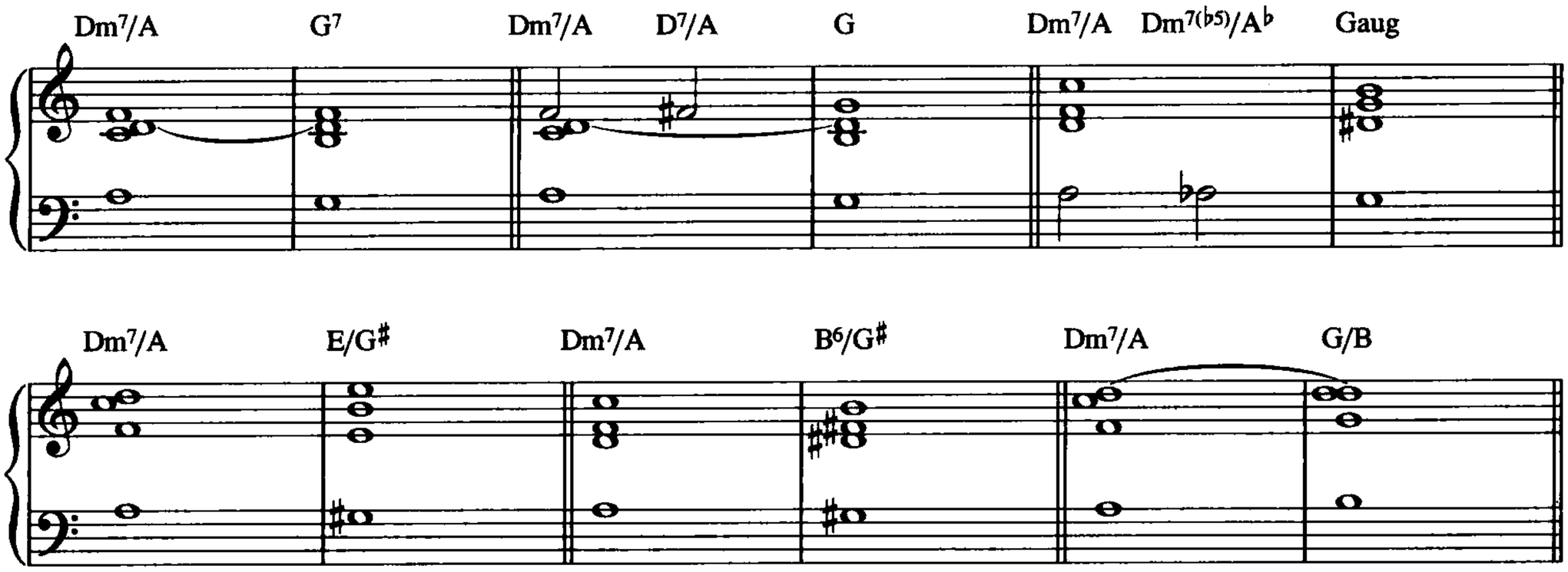
原位连接方式



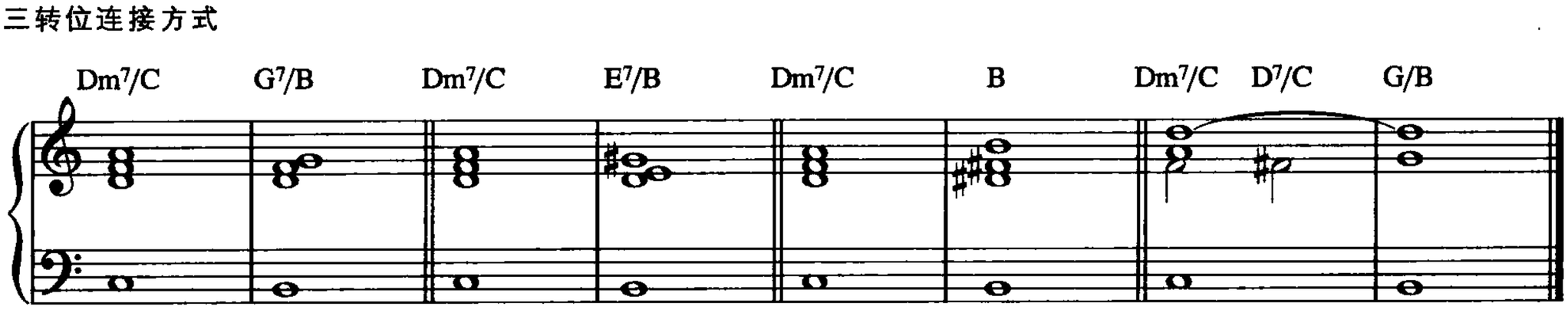
第一转位连接方式



第二转位连接方式



第三转位连接方式



3. Ⅲ级和弦

(1)Ⅲ级六和弦

大调中，Ⅲ级和弦的第一转位在结构上很接近属和弦的原位，因为低音就是属和弦的根音。加上和弦的结构中另外还有一个大调的导音，因此很容易使这个和弦自然解决到大调的第Ⅵ级音上。另外，这个和弦的另一个特点是，将原位和弦的三级升高后便得到了一个自然小调第Ⅴ级，也就是属和弦。这对于关系大小调的色彩变化起到了非常重要的作用。在小调中这个和弦因为是一个大三和弦结构，所以在使用这个和弦上还是有一定特殊条件的，譬如：为了达到小调向大调的离调或转调，或为了使小调的色彩变得更加明亮。在小调中的另类用法是：将这个和弦的根音升高半音，使之成为一个减三和弦（或者为减大七和弦、或者降低七音为减减七和弦），那么在低音上向上小二度进行便可以临时转调（或离调）到小调的下属调上了。

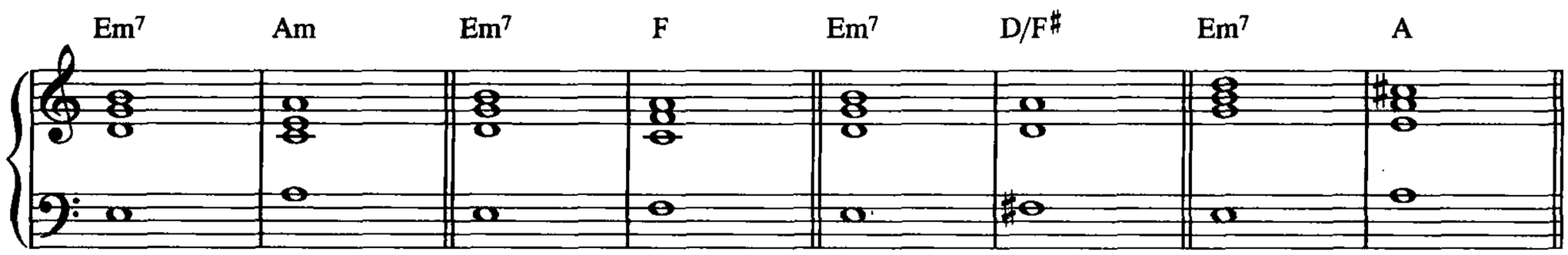
(2)Ⅲ级四六和弦

第二转位的和弦也是具有 K46 性质的和弦，这个转位和弦的后面所连接的和弦在大调中可以为Ⅶ级小三或大三和弦，然后再作进一步连接。在小调中，这个和弦的第二转位正好是大调的 K46 和弦，将它当成一个连接到大调的 K46 是再好不过的和弦了，第二转位后面连接大调的属或者属七和弦都可以。

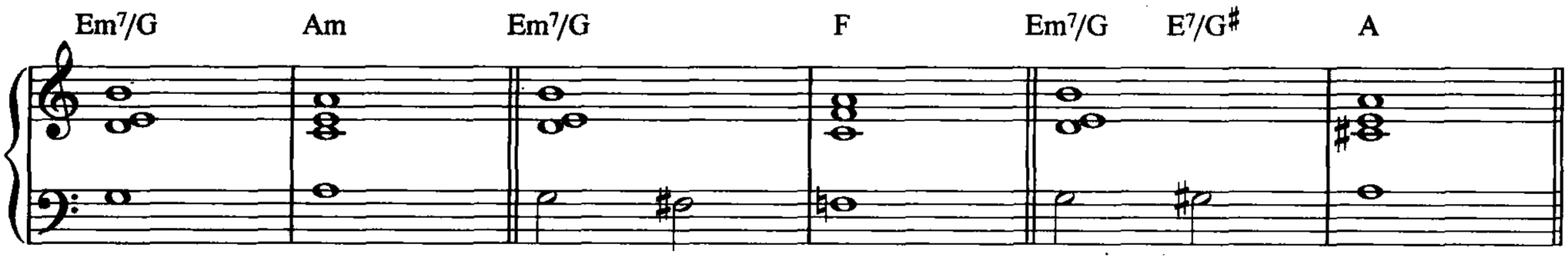
(3)Ⅲ级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

Ⅲ级和弦七和弦的原位无论在大调或是小调中，常用的结构是一个小小七和弦或者大小七和弦。在大调中常常用于Ⅵ级和弦之前，Ⅰ级和弦之后，Ⅳ级和弦的前后。在小调中往往将该和弦的七音降低半音，用于向大调的下属和弦的进行。又或者在降低七音基础上，升高根音，用于向小调的下属和弦的进行。同样，它的各个转位和弦，对于连接到前面所述的和弦时可以使低音更加趋于平稳。

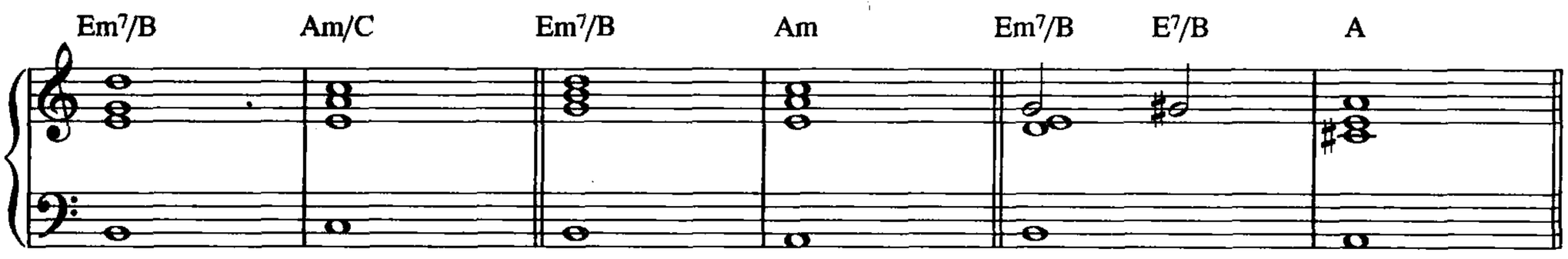
原位七和弦的连接



第一转位七和弦的连接



第二转位七和弦的连接



第三转位七和弦的连接

4. Ⅳ级和弦

(1)Ⅳ级六和弦

Ⅳ级三和弦在流行钢琴伴奏中使用转位的情况比较少，特别是在大调乐曲中，因为下属音自然进行到属音是它特有的解决途径。另外，这个和弦在大小调中如果使用第一转位的话，一般会将和声大调的降六级音使用到这个和弦中来（将这个和弦改变为小三和弦）。如果用于转调的话这个转位的和弦可以使低音下行小二度到关系小调的导音上，形成小调属和弦的第一转位。而在小调中则将和弦的五音降低半音来使用（将这个和弦改变为减三和弦）。在小调中这个和弦运用较广而且不受其是否转位的影响，其第一转位可以进行到属和弦的原位，也可进行到属和弦的第一转位。但是假如将Ⅳ级三和弦的第一转位后的低音升高半音则形成关系大调的重属和弦性质，那么解决方法只有向大调的属音进行了。

(2)Ⅳ级四六和弦

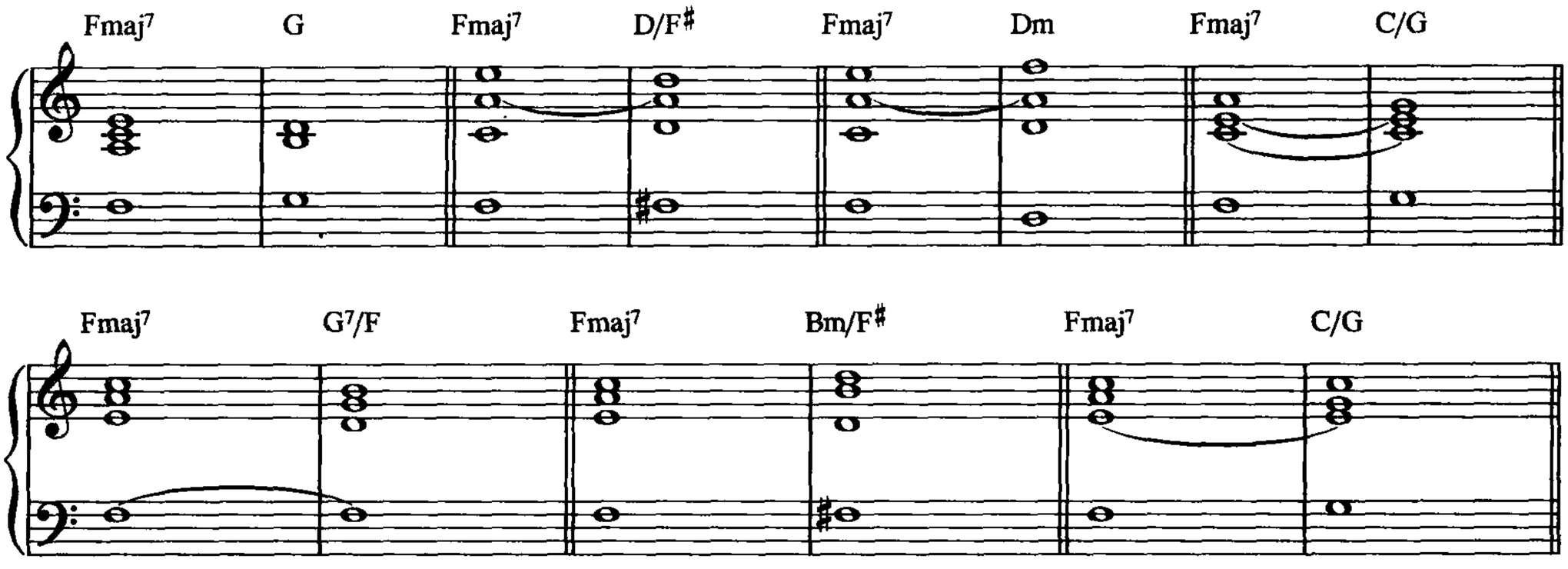
在自然大调或和声大调中，第二转位的低音进行一般是解决到属和弦的第一转位（也可以当成关系小调的属和弦的第二转位）。还可以作为过渡，使其变为Ⅱ级原位和弦，并将这个和弦当成是进行到属和弦的经过和弦。小调中，该和弦的第二转位的低音能够平稳进行到属和弦的第一转位或第二转位。

(3)Ⅳ级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

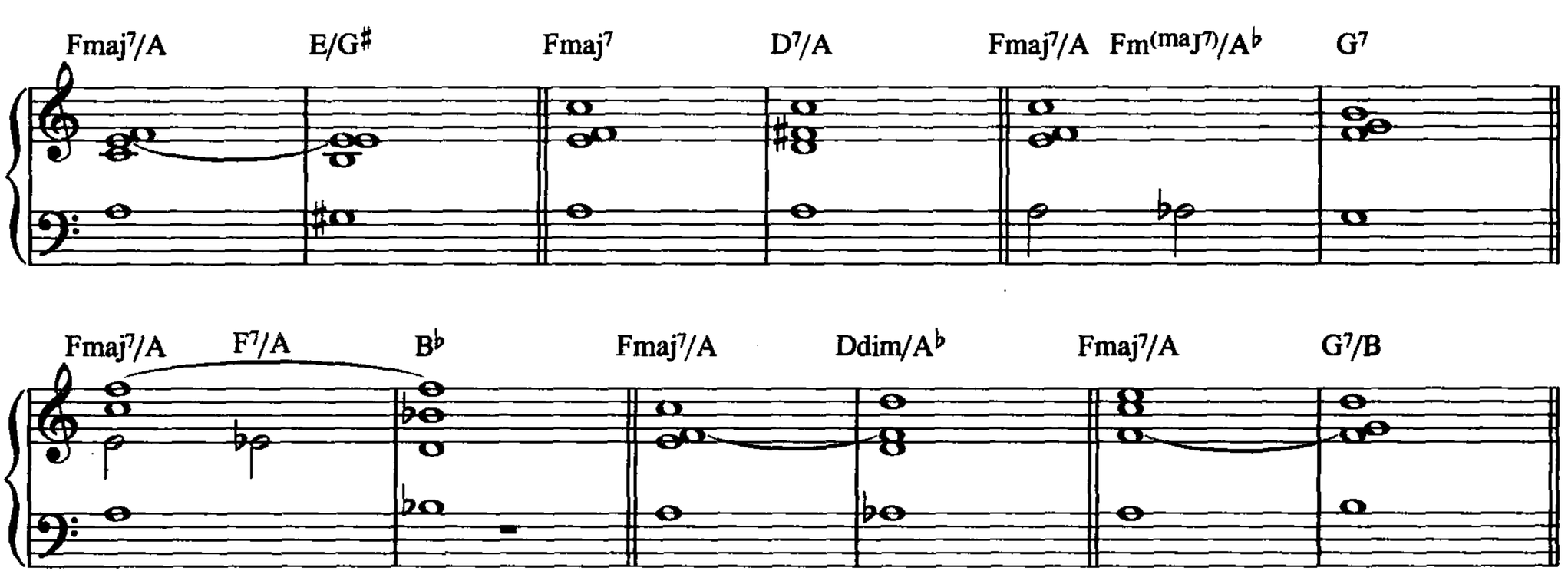
Ⅳ级原位七和弦的使用在流行音乐中应用非常普遍，同样它的各个转位和弦也是用得非常多。在大调乐曲中七和弦的七音有时会降低半音来使用（大小七和弦），有时还会在此基础上升高根音（减七和

弦）来使用。前者在结构上有转调或离调的功能（即解决到降七级音上），后者则明显倾向于大调的重属和弦结构上，同时也是小调的下属和弦上。而在小调乐曲中，这个和弦除了具有小调下属和弦的特征外，同时还具有大调的重属和弦特征（升高三音）。当使用第一转位时，低音的进行同样也是非常平稳（大调中上行或下行大二度，小调中上行大二度下行小二度）。

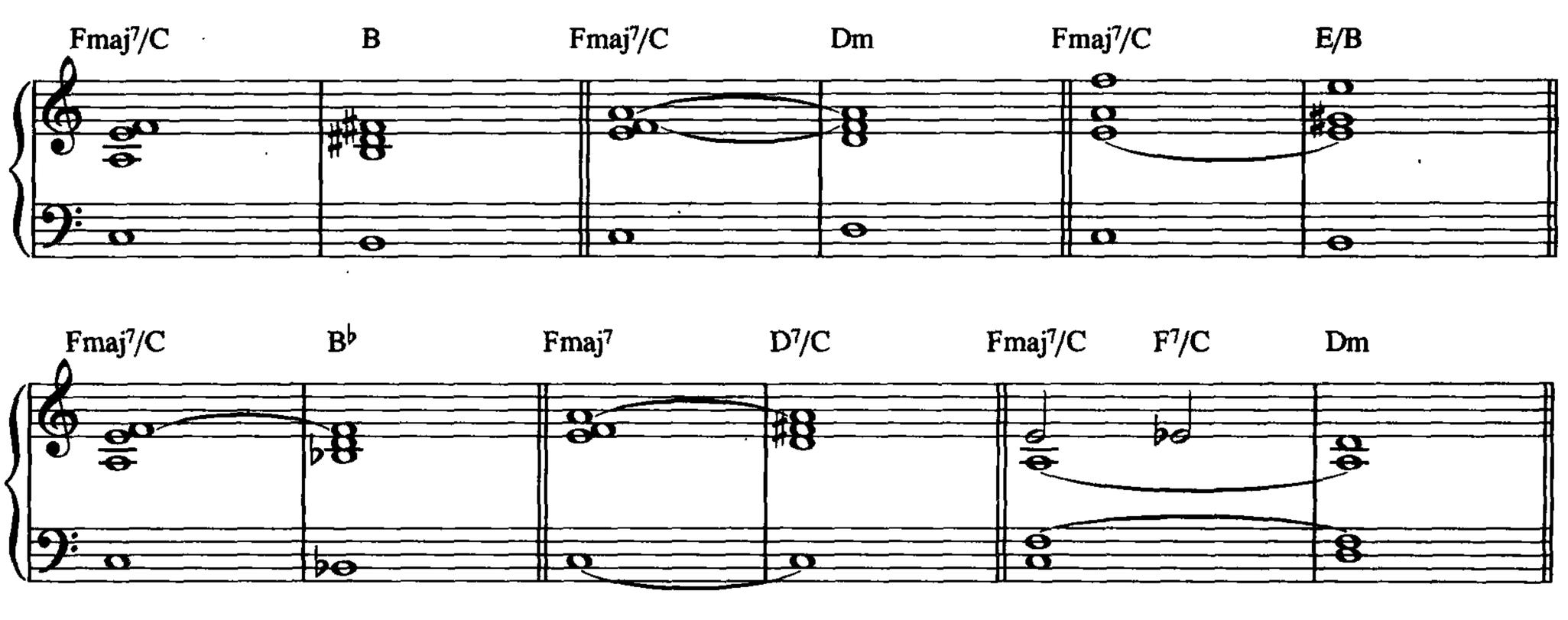
原位七和弦的连接



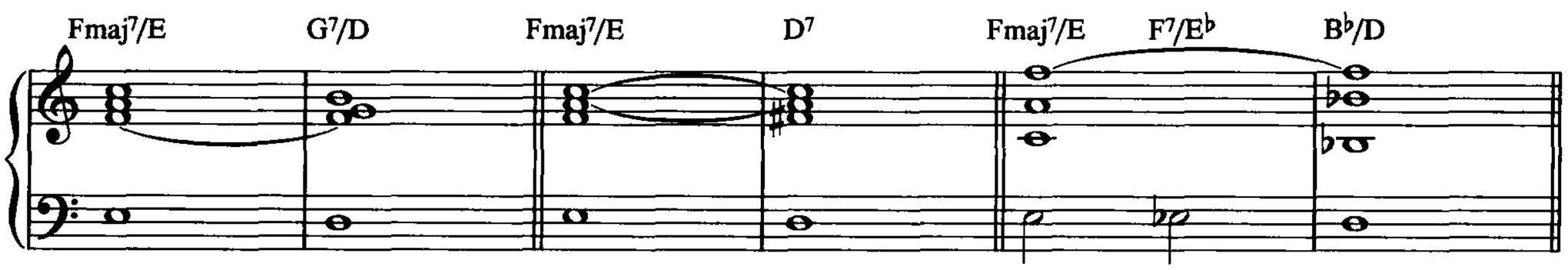
第一转位七和弦的连接

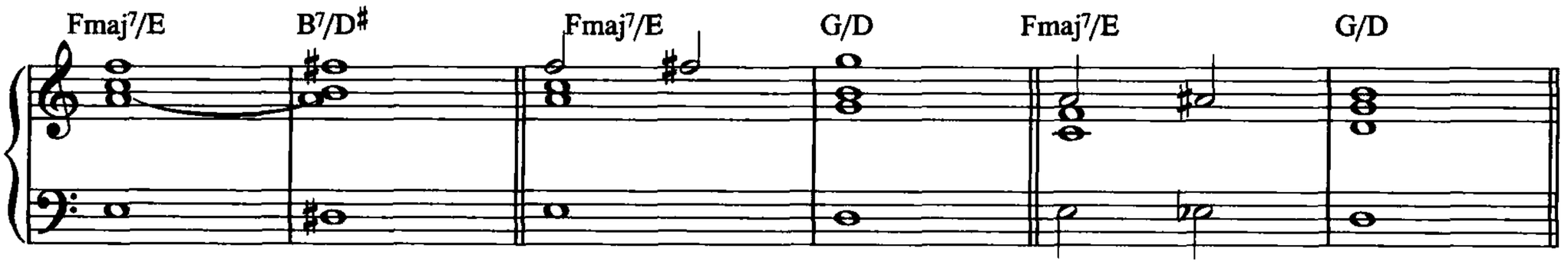


第二转位七和弦的连接



第三转位七和弦的连接





5. V级和弦

(1)V级六和弦

V级原位和弦在和声应用中最为广泛，在大小调乐曲中，为了能够使低音更加趋于平稳也会使用这个和弦的第一转位。因为在这一个转位的低音的声部正好是和弦的导音，所以其进行方向没有太多的变化。一般情况下，低音进行到大调的主和弦的根音，或者大调VI级和弦的第一转位。在小调中进行到主和弦的第一转位，如果是和声小调或者旋律小调就更加如此了。

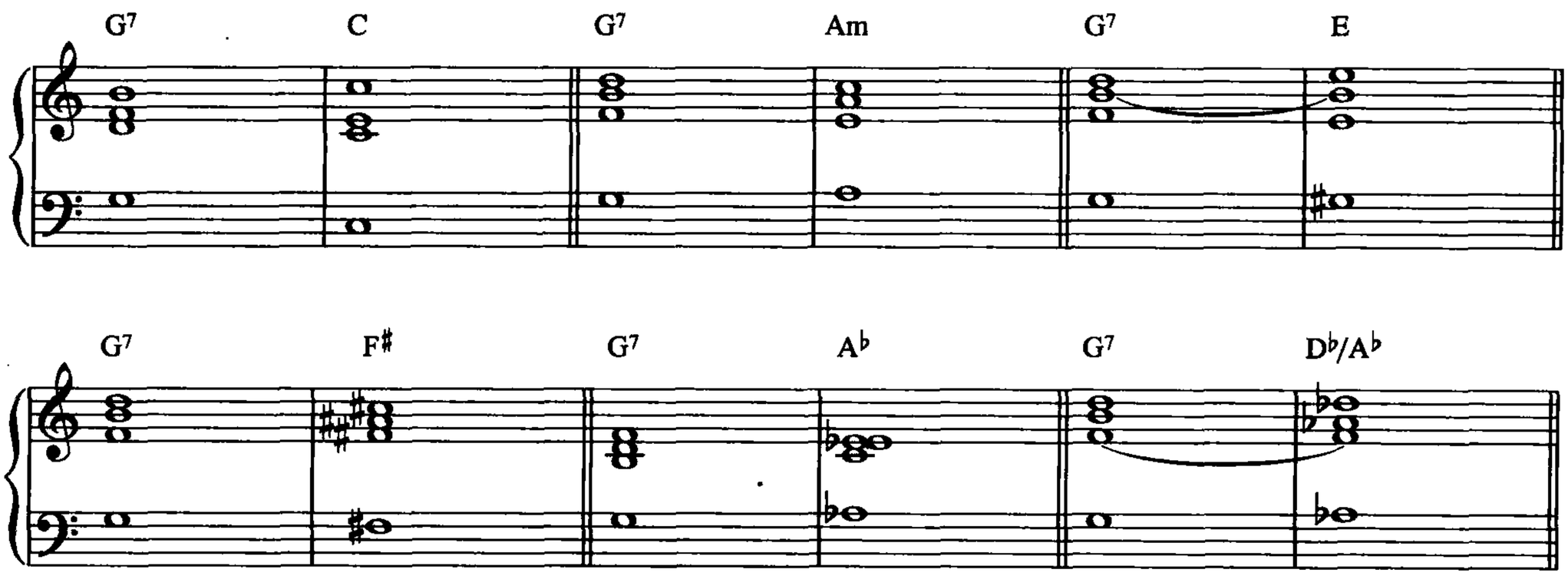
(2)V级四六和弦

V级原位和弦的第二转位和弦，这个和弦的用法如果不是为了低音的平稳进行基本上不太使用。因为，在属和弦向主和弦解决过程中，这样的进行实在太无力了，倾向性不大。用于乐曲的段落中间倒还可以，但是基本不会使用于半终止或全终止上。

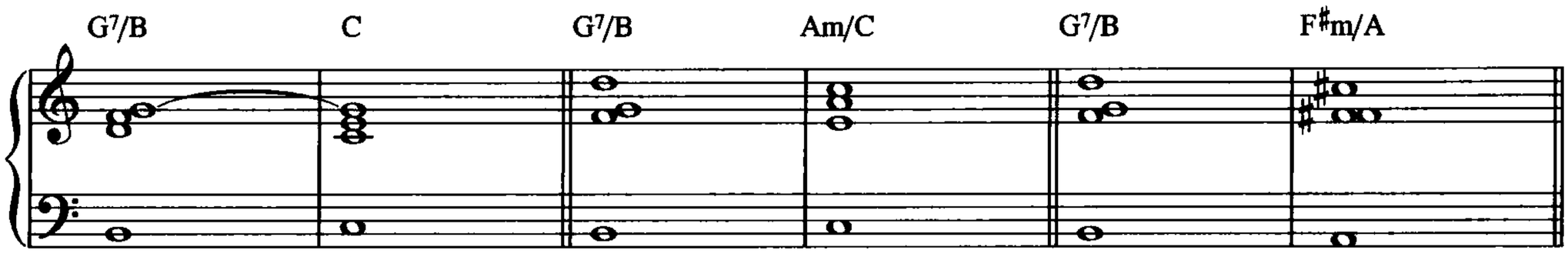
(3)V级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

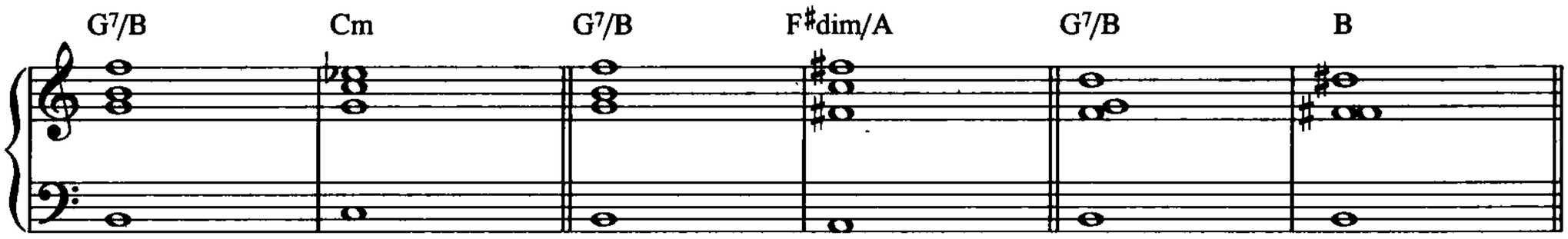
V级原位七和弦由于在原位三和弦基础上增加了另外一个具有倾向性的七音（Ⅳ级音也即下属音），因此，它的和弦进行更加具有强烈的倾向性，一般情况下，毫无选择地会自然解决到主三和弦（或者是大调的主和弦，或者是关系小调的主和弦）。如果在小调中，用于半终止或全终止时，往往为了强调这个和弦的倾向性而将三音升高。小调中这个和弦又是小调主和弦（或同名大调）的属七和弦，因此，用途非常广泛。这个七和弦的三个转位和弦，都是为了使低音进行更加圆滑、平稳，在实际运用中很常见。

原位七和弦的连接方式

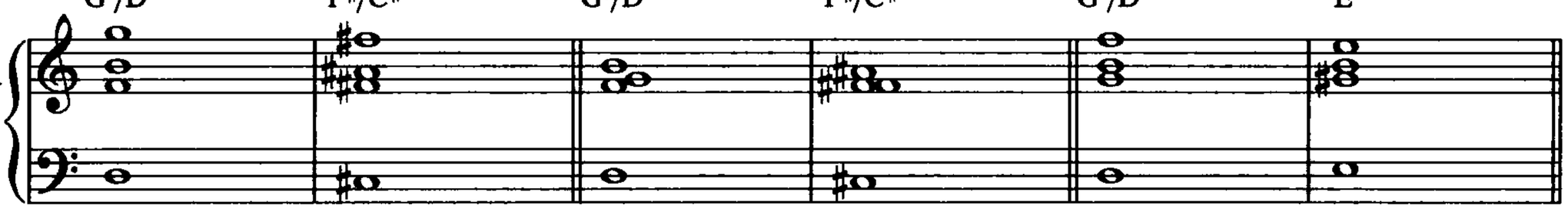


第一转位七和弦的连接

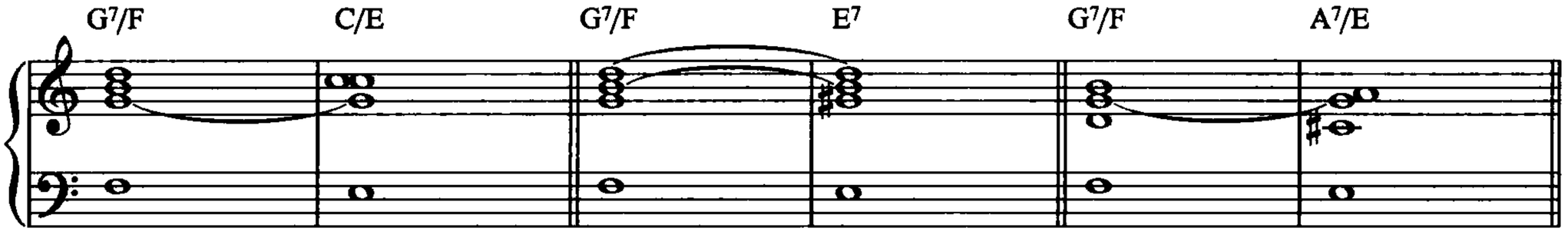




第二转位七和弦的连接



第三转位七和弦的连接



6. Ⅵ级和弦

(1)Ⅵ级六和弦

Ⅵ级和弦的第一转位运用最多，在四部和声练习中更加允许重复这个和弦的三音，可想而知这个和

弦在和声配置与和声运用上的重要地位了。在大小调中，由于这个和弦的第一转位的低音是主和弦的根音，如果重复三音则更加使和弦具有主和弦的功能特性。大调曲式中，在和弦进行上运用频繁的是上行大二度进行到大调的Ⅱ级原位和弦（小调的下属原位和弦），下行小二度进行到大调的属和弦的第一转位（小调属和弦的第二转位）。小调曲式中，低音上行大二度进行到属和弦的第二转位，下行小二度或者大二度则进行到属和弦的第一转位。

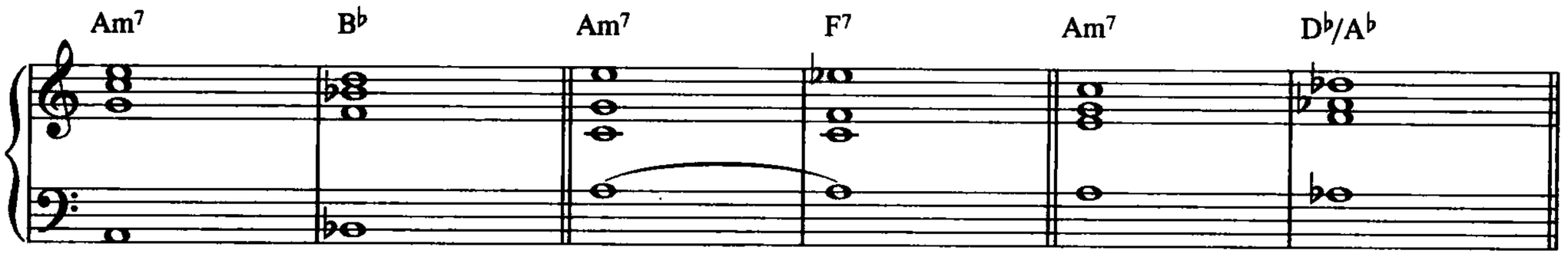
(2)Ⅵ级四六和弦

这个转位和弦在实际运用中不太多见，除非需要利用它来进行转调或离调，把它当成 K46 的功能来用。

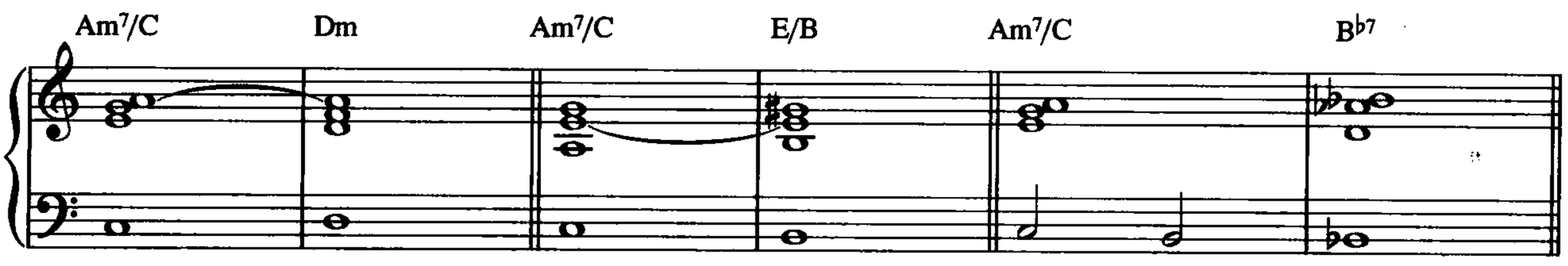
(3)Ⅵ级原位七和弦、五六和弦、三四和弦、二和弦

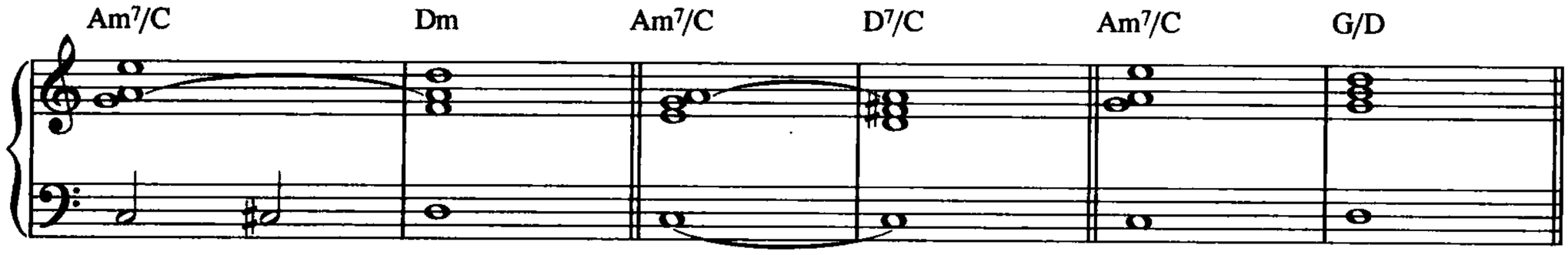
Ⅵ级原位七和弦的进行一般是用于上行四度解决到大调的Ⅱ级的原位和弦上，而在小调中使用这个原位七和弦时，常常将七音降低半音使之成为小调降Ⅱ级的原位和弦的属和弦（用于转调或离调时），或者下行减五度进行到Ⅱ级的原位和弦。其所有的转位和弦都能够使低音的进行不会超出大小二度范围。

原位七和弦的连接方式

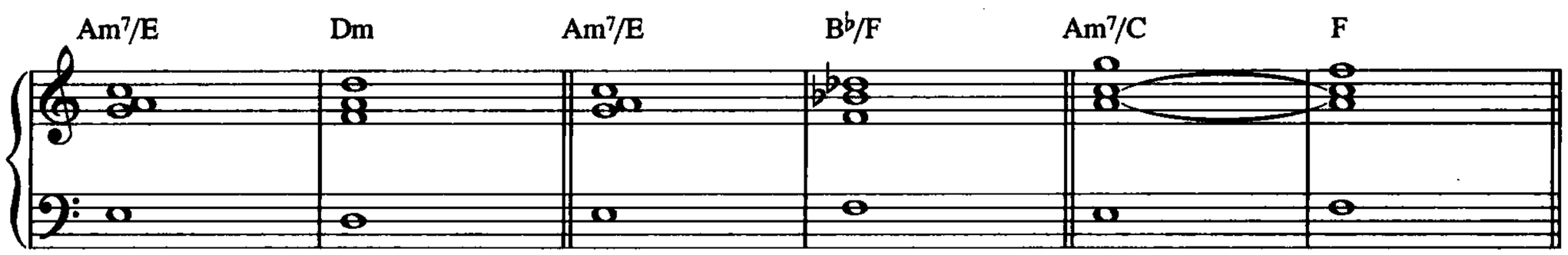


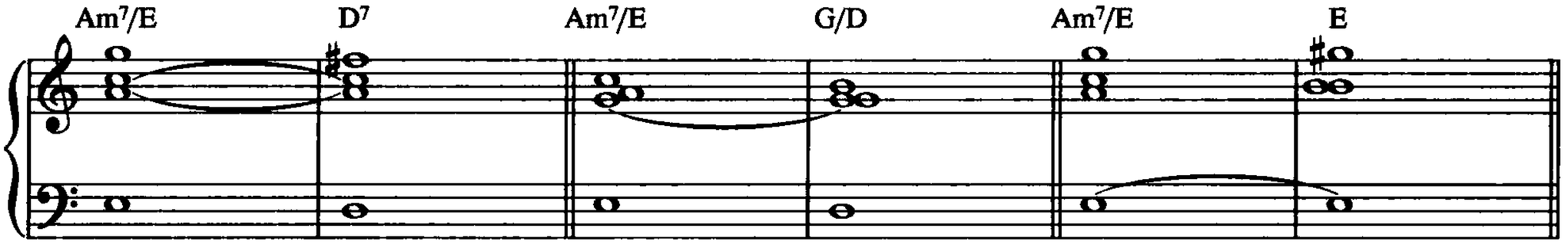
第一转位七和弦的连接方式



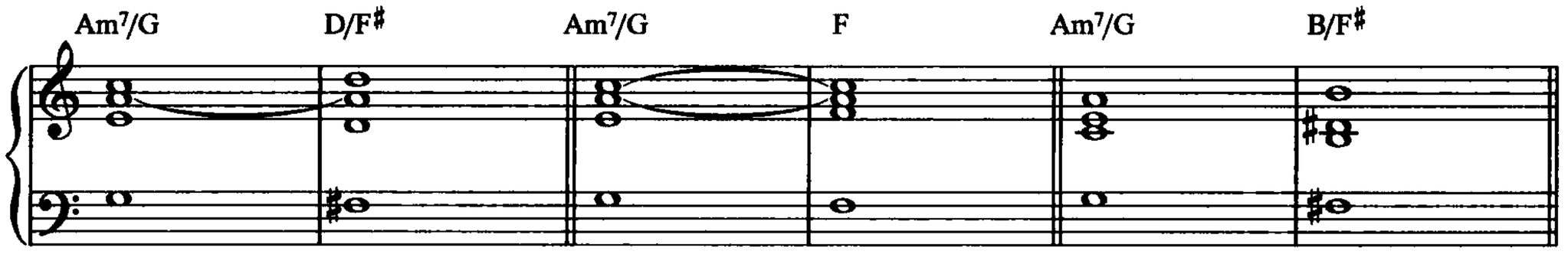


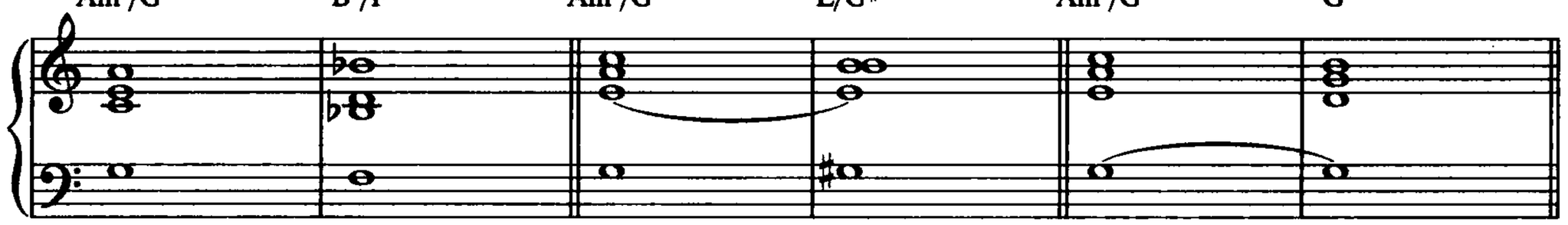
第二转位七和弦的连接方式





第三转位七和弦的连接方式

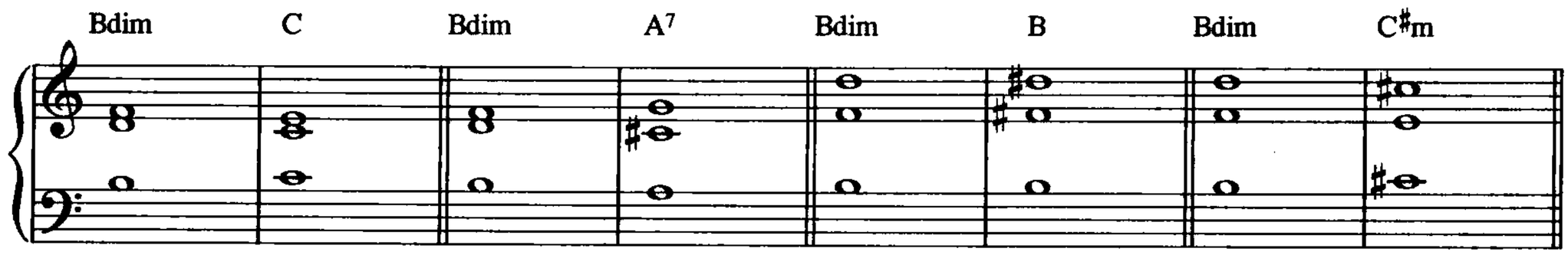


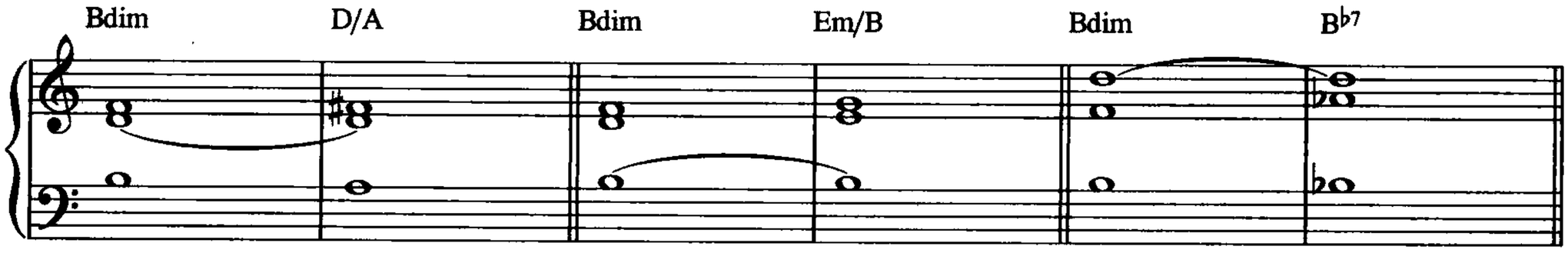


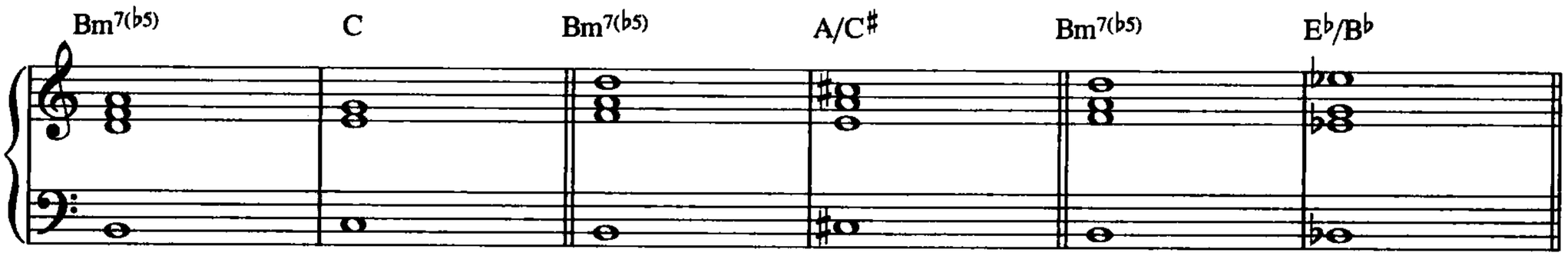
7. Ⅶ级和弦

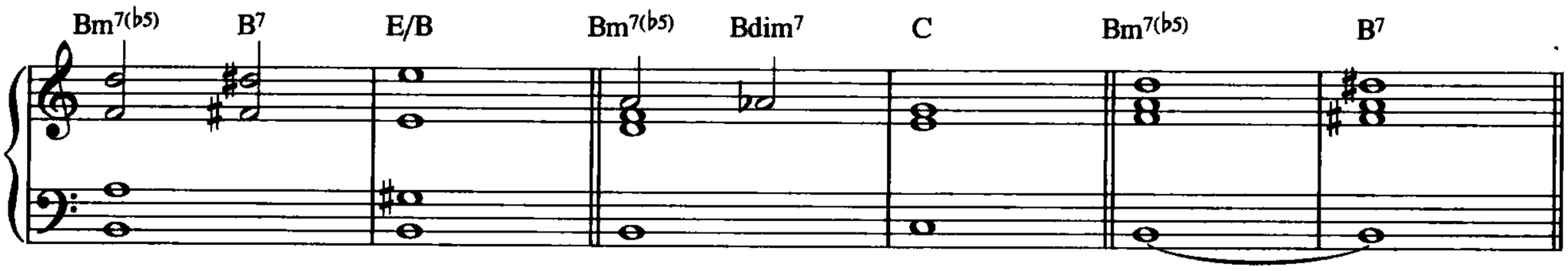
Ⅶ级三和弦或者七和弦无论是转位还是原位，就其和声结构上所产生的音响效果是一样的，它的进行都是朝着主和弦功能解决。在大调中，这个和弦按其和弦功能的进行必须解决到主和弦上。而在小调上，这个和弦则有两种情况需要加以注意：自然小调中这个和弦是一个大三和弦或者是一个大小七和弦（也即大调中的属和弦），如果不用于转调或离调时可以根据情况将根音升高半音使其成为一个减三或者减七和弦，此时则自然进行到小调主和弦上，它的各个转位也都是自然进行到主和弦。假如需要进行大小调互转，则保留原和弦结构进行到大调的主和弦。由于这个和弦的导音向小调主和弦进行时是一个上行大二度，倾向性不是非常明显，因而使用和弦的转位可以削弱其向主和弦进行的倾向性，用于乐曲进行当中是非常理想的。

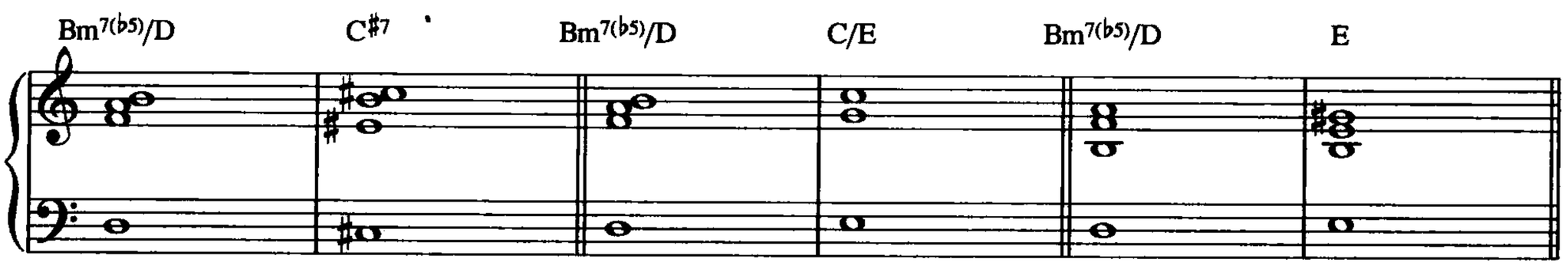
Ⅶ级三和弦或者七和弦假如结构上是减和弦的话，用于乐曲转调或者离调也是非常不错的。我们只要利用等音和弦的手段，就可以将这个和弦发挥出巨大的能量来。因为从声学角度来说，这个和弦的任何一个转位所产生的音响效果都是一样的，所以，减三和弦或者减七和弦在和声应用中具有非常强大的可扩展性。

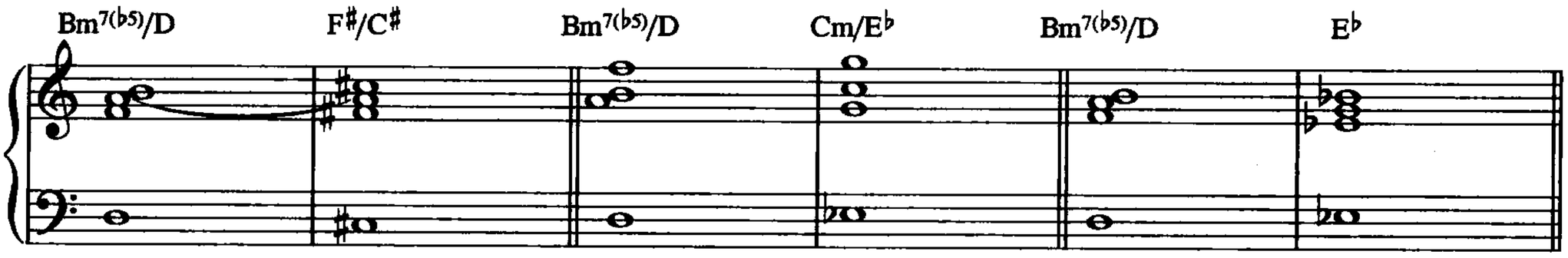

Bdim C Bdim A7 Bdim B Bdim C♯m


Bdim D/A Bdim Em/B Bdim B♭7

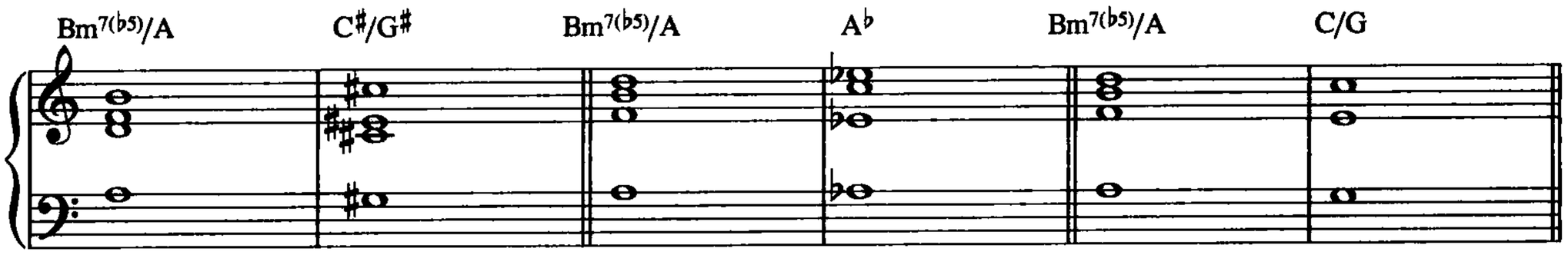

Bm7(♭5) C Bm7(♭5) A/C♯ Bm7(♭5) E♭/B♭

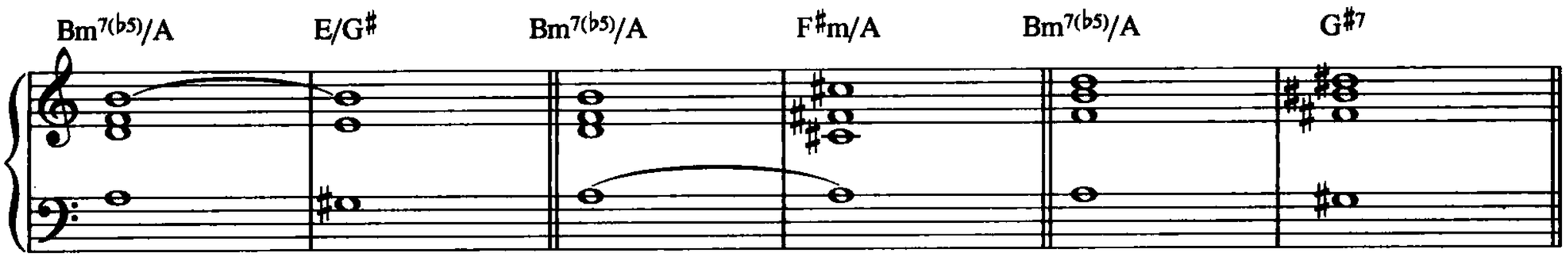

Bm7(♭5) B7 E/B Bm7(♭5) Bdim7 C Bm7(♭5) B7


Bm7(♭5)/D C♯7 Bm7(♭5)/D C/E Bm7(♭5)/D E


Bm7(♭5)/D F♯/C♯ Bm7(♭5)/D Cm/E♭ Bm7(♭5)/D E♭

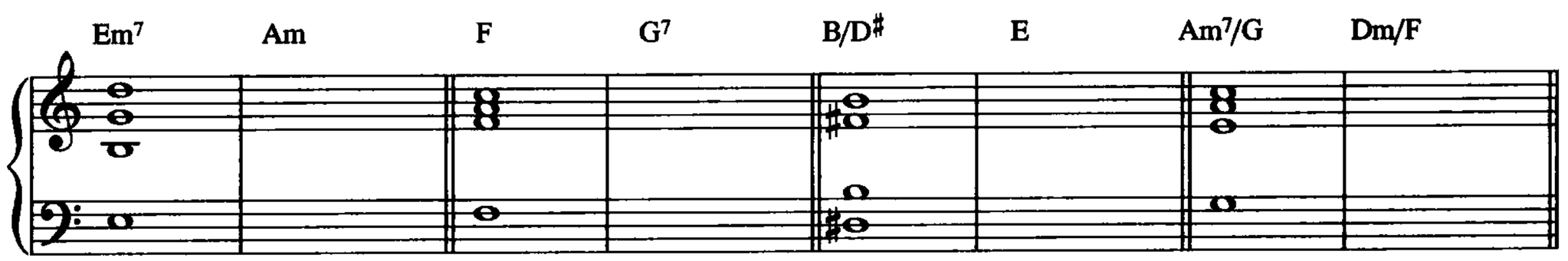
Bm7(♭5)/F C/G Bm7(♭5)/F E7 Bm7(♭5)/F B7/F♯

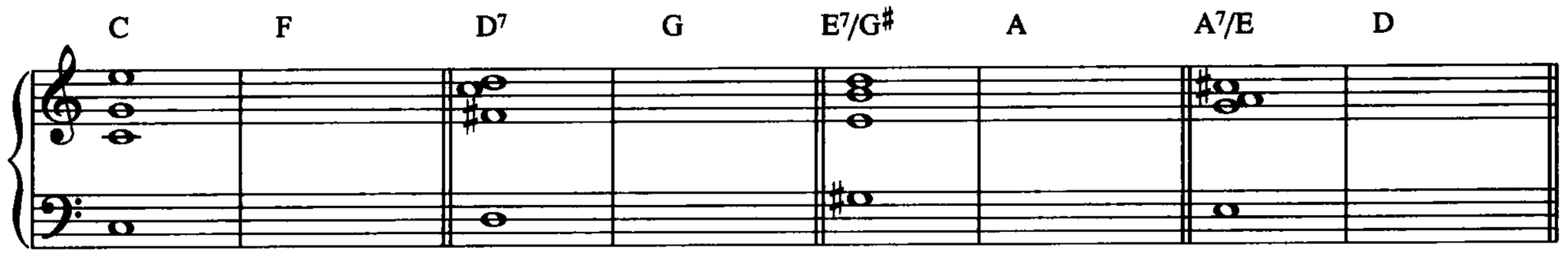


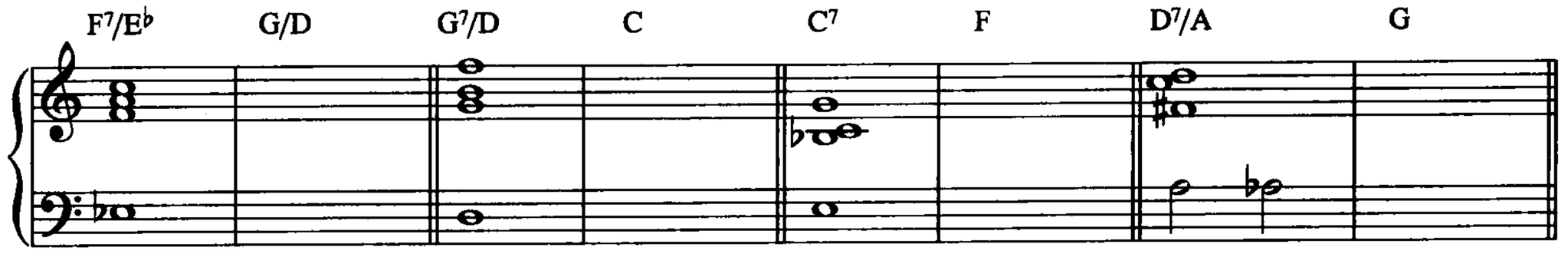


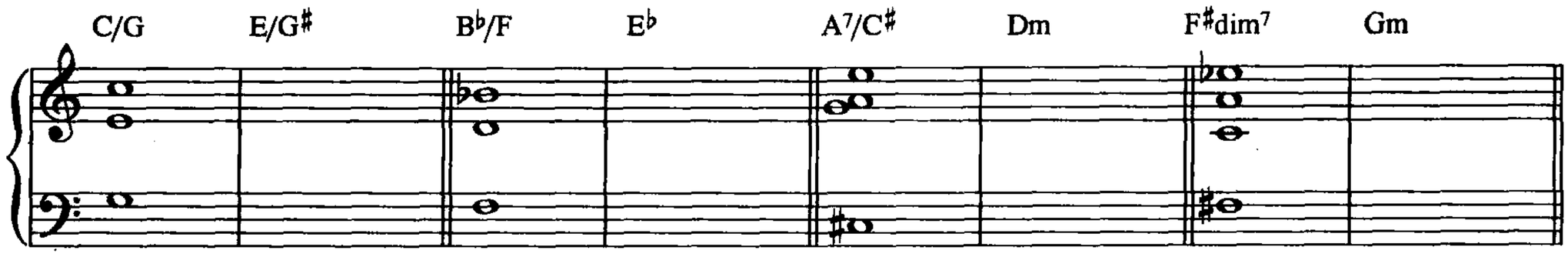
在钢琴即兴伴奏中，巧妙地运用和弦转位从而使得伴奏的流动性效果得到极大的加强，尤其是在和弦的低音进行上更加具有旋律性，这就大大地增强了钢琴即兴伴奏的独特风格，这种伴奏手法也是最适用于流行钢琴即兴伴奏的。关于和弦的转位以及应用将会在第七章节的流行钢琴伴奏的和弦配置高级技巧中做详细讲述。

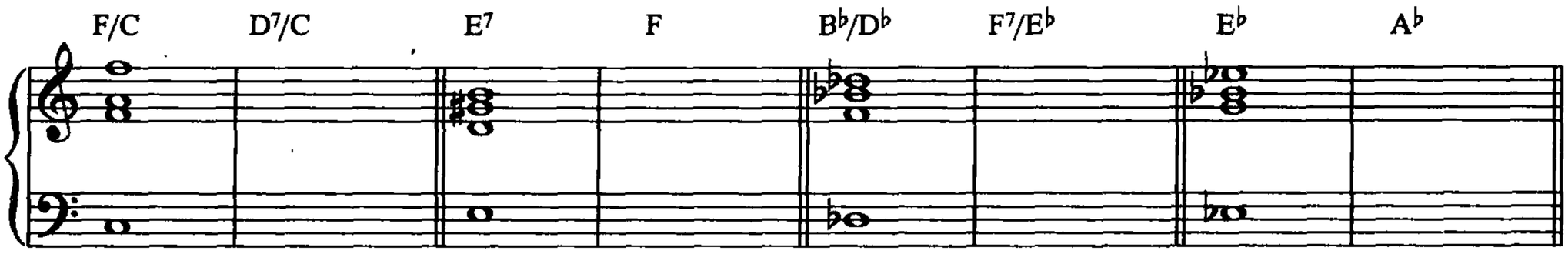
相关练习题（将下列全部原位和转位的和弦进行和弦连接）

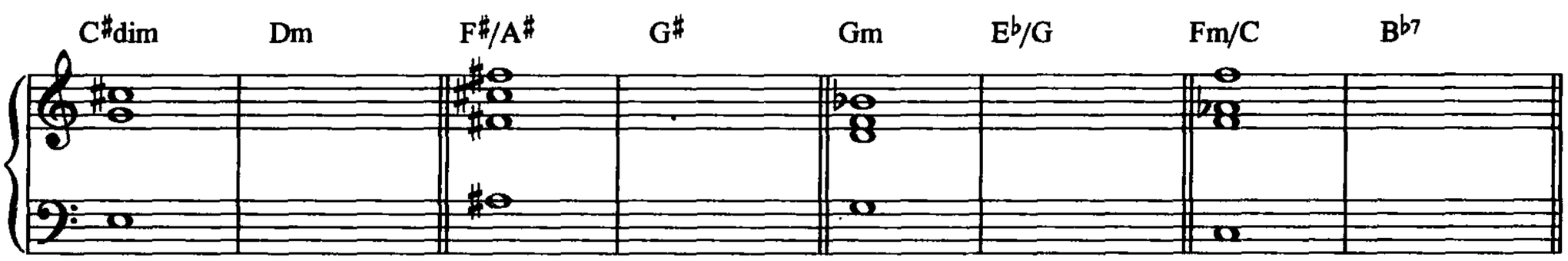












第四节　和弦的标记法

和弦的标记多种多样，通常使用的和弦标记如下：

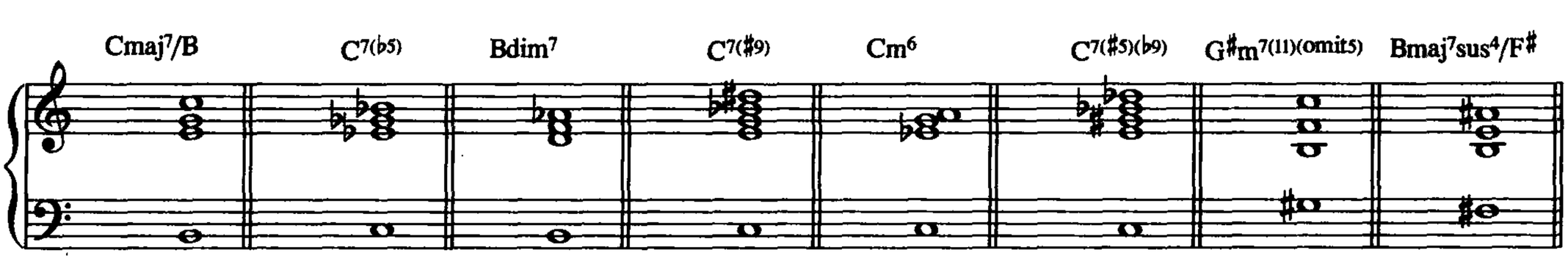
（1）和弦功能标记法，如：T、SⅡ、TDⅢ、S、D、TSⅥ、DⅦ

（2）大小调音级标记法，如：Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ

（3）固定调（也即音名）的和弦标记法，如：C、Dm、Em、F、G、Am、$Bdim^7$

（4）手风琴和弦标记法（如简谱中为①大、④大、⑤7、①大，五线谱中将圆圈里的数字变成音名）等等。

常常在钢琴上使用的标记法通常只有大小调音级标记和固定调和弦标记。而以固定调和弦标记法来标示和弦，已经得到了广大演奏者的共识，因为它是比较容易看懂的当今全世界通用的和弦标记法。例如：



$Cmaj^7/B$　这个和弦的标记表示：C为和弦基础；maj是（major）大调性质的缩写，也有和弦标记为ma;数字7则表示七和弦;斜杠后的B则表示和弦的低音为B（七和弦的第三转位）。

$C^{7(♭5)}$　这个和弦的标记表示：C为和弦基础；　数字7则表示七和弦;(♭5)表示该和弦的五音为C上的减五度音。若为(♯5)则表示该和弦的五音为C上的增五度音。Caug或　C　&则为C上的增三和弦。

$Bdim^7$　这个和弦的标记表示：B为和弦基础；dim是表示减三和弦性质的缩写；数字7表示在B

减三和弦基础上增加了一个减七度音。此和弦还可用 $B^{\circ}7$ 标记。

$C^{7(\sharp 9)}$ 这个和弦的标记表示：C 上的大小七和弦，（#9)表示在 C 音上方叠置一个升高了半音的九度音。假如为(♭9)则表示在 C 音上方叠置一个降低了半音的九度音。

Cm^{6} 这个和弦的标记表示：在 C 音上的小三和弦基础上额外附加一个大六度音。

$C^{7(\sharp 5)(\flat 9)}$ 这个和弦的标记表示：在 C 音上的大小七和弦基础上将五音升高同时叠加了降九度音。

$G^{\sharp}m^{7(11)(omit5)}$ 这个和弦的标记表示：升 G 音上的小小七和弦，增加十一度音和省略五度音。而其中的 add 是 added 的缩写，意为：额外附加的音符。Omit 是省略的意思。

$Bmaj^{7}sus^{4}/F^{\sharp}$ 这个和弦相对上面所写的要复杂得多：B 音上的延留四和弦加大七度（也即 B、E、$F^{\sharp}$、$A^{\sharp}$），低音为 $F^{\sharp}$。sus 是留音 suspension 的缩写，sus4 表示含四度留音。

和弦符号的标记还有许许多多，在本书附录二(流行音乐各调常用和弦标记总)里将会做详细记载，这里就不再赘述。

值得提出的是（此问题在本章中提到过)：以音级名称来标记和弦的方法，在现代和弦应用上已经被摒弃。因为在实际应用过程中，要求演奏者必须具有传统和声学理论的深厚基础，和在实际演奏中即时将音级转换为和弦的反应能力，使用这种方法来即兴演奏无异于将固定调即时转换到首调一样。而且音级标记法在解释现代和弦体系的理论上，存在明显的不确定性和游离性。譬如：在一个升号的乐曲中Ⅱ级和弦究竟是固定调还是首调，也就是说，一个升号的曲调中包含 G 大调和 e 关系小调，Ⅱ级究竟代表 A 音还是代表 $F^{\sharp}$？很多人的理解有误差。与其花时间去猜测，还不如开始就用固定调标记法将调性确定下来。又譬如一个和弦连接：Ⅰ－Ⅵ－Ⅳ－Ⅴ，假设乐曲为两个降号的，那么我们究竟使用 $B^{\flat}$ 大调还是 g 小调呢？因为很明显的问题：前者的和弦性质与后者的和弦性质有着巨大的差异，而大部分人都已经习惯将音级当成首调来看待，这在传统和声学里却被认为是错误的。因此，我个人觉得最好不要再将音级标记法运用到即兴伴奏中，而音级标记法在现代和弦应用与和弦标记上几乎不会再出现了。

小提示

在本章节中我仍然运用了大量的音级标记，旨在让读者正式进入固定调和弦标记法的章节前，能够有一个渐进的过程。本章节中全部的音级标记示例，全部为固定调概念上的音级，也即大小调中的主音为Ⅰ级、下属音为Ⅳ级、属音为Ⅴ级，依次类推。

我们不能够否认传统的音级标记法在过去几个世纪乃至今后若干时期，对和声理论的重大贡献，它也成为发展到今天固定调和弦标记法的理论基础。直至现在，大多数和声理论教科书仍然在引用这样的标记和与此相关的理论。但是它的弊端是明显的，对于我们现在学习流行钢琴即兴伴奏的朋友们来说，与其花时间研究音级的调性属性（也即将其当成固定调还是首调的问题），还不如一次性地直接将固定调和弦标记法运用于今后的实际使用中。

本书中音级的标记是和音名（固定调）标记共同使用的，和弦转位的标记以固定调和弦标记为主，在音级标记上没有加以明示。例如 C 大三和弦的第一转位没有用 I6 来表示，而是使用音名标记 C／E。

总之，对音级标记法的解释究竟哪一种更加合理在目前仍然存在众多分歧，还是留待专业音乐研究者去加以讨论吧。不过笔者仍然认为：音级就是音级，它不能够等同于和弦名称的标记，如果使用音级标记和弦，就应该是使用固定调来理解音级，而不能够当成首调来解释它。千万不要将简谱中的七个数字与罗马数字符号中的七个数字，在五线谱的音级标记中混为一谈。前者为首调，后者为固定调。

如今，在流行的爵士音乐作品中，固定调和弦标记得到了广泛的应用。除此之外，在乐谱上有时只有和弦标记而没有具体的音符，这样的乐谱都是要求演奏者发挥自己的演奏技能来即兴完成的。

相关练习题（用固定调的和弦名称标记法为下列各和弦写上正确的和弦名称）

例如：

第3章 调式调性和民族调式

调式：众多的音，有一个是主音，其它的音根据这个主音按一定音程关系排列起来，这样一个体系叫做调式。而调（包括主音高度和调式类别）本身所具有的特质就叫做调性。

第一节 大调式和小调式

1. 大调式

大调式的简称叫做“大调”，也可以称为“大音阶”。大调是由七个音构成的，它的主音与第三级音之间的关系是大三度关系，所构成的和弦是一个大三和弦，这就是大调式。大调式的色彩是明朗的和辉煌的，这就是大调式的特征。

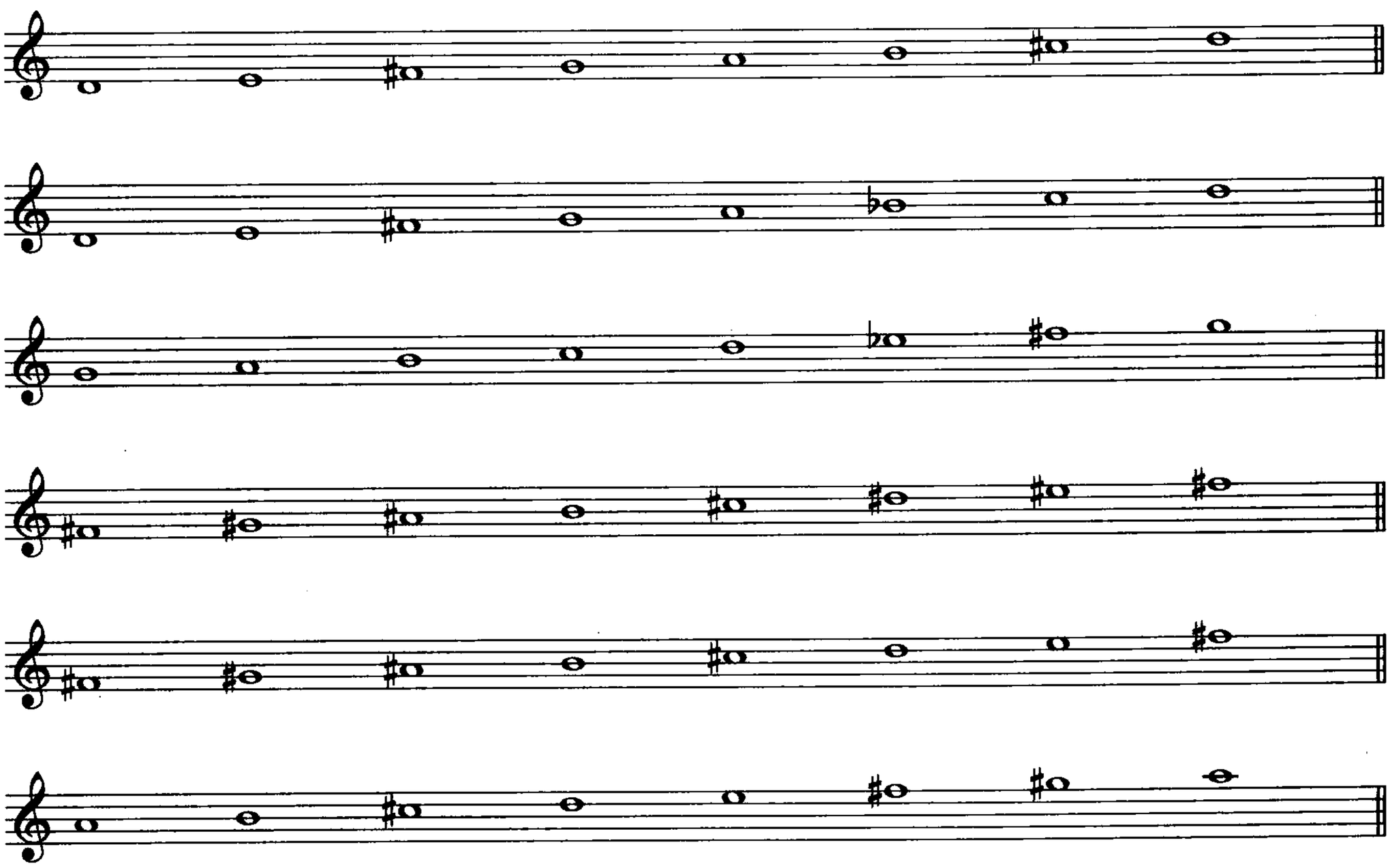
大调式还分为自然大调、和声大调、旋律大调。

自然大调：（音程关系）大二度、大二度、小二度、大二度、大二度、大二度、小二度。

和声大调：（音程关系）大二度、大二度、小二度、大二度、小二度、增二度、小二度。

旋律大调：（音程关系）大二度、大二度、小二度、大二度、小二度、大二度、大二度。

相关练习题（分析下列音阶的音程关系，确定它们分别属于哪种大调类型）



2. 小调式

小调式简称“小调”，也可以称为“小音阶”，同样也是由七个音构成的。小调的主音与第三级音之间的关系是小三度关系，所构成的和弦是一个小三和弦。因此小调的调性有一种柔和的感觉并带一些暗淡的色彩，这是小调的特征。

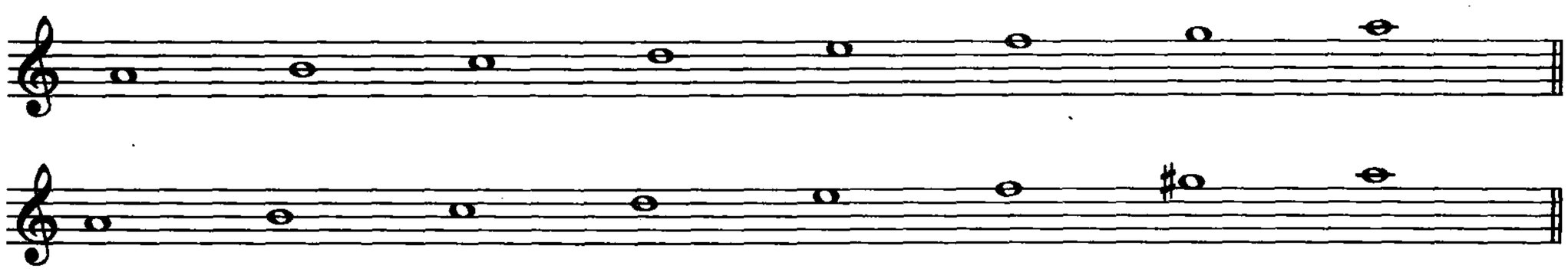
小调式也分为自然小调、和声小调、旋律小调。

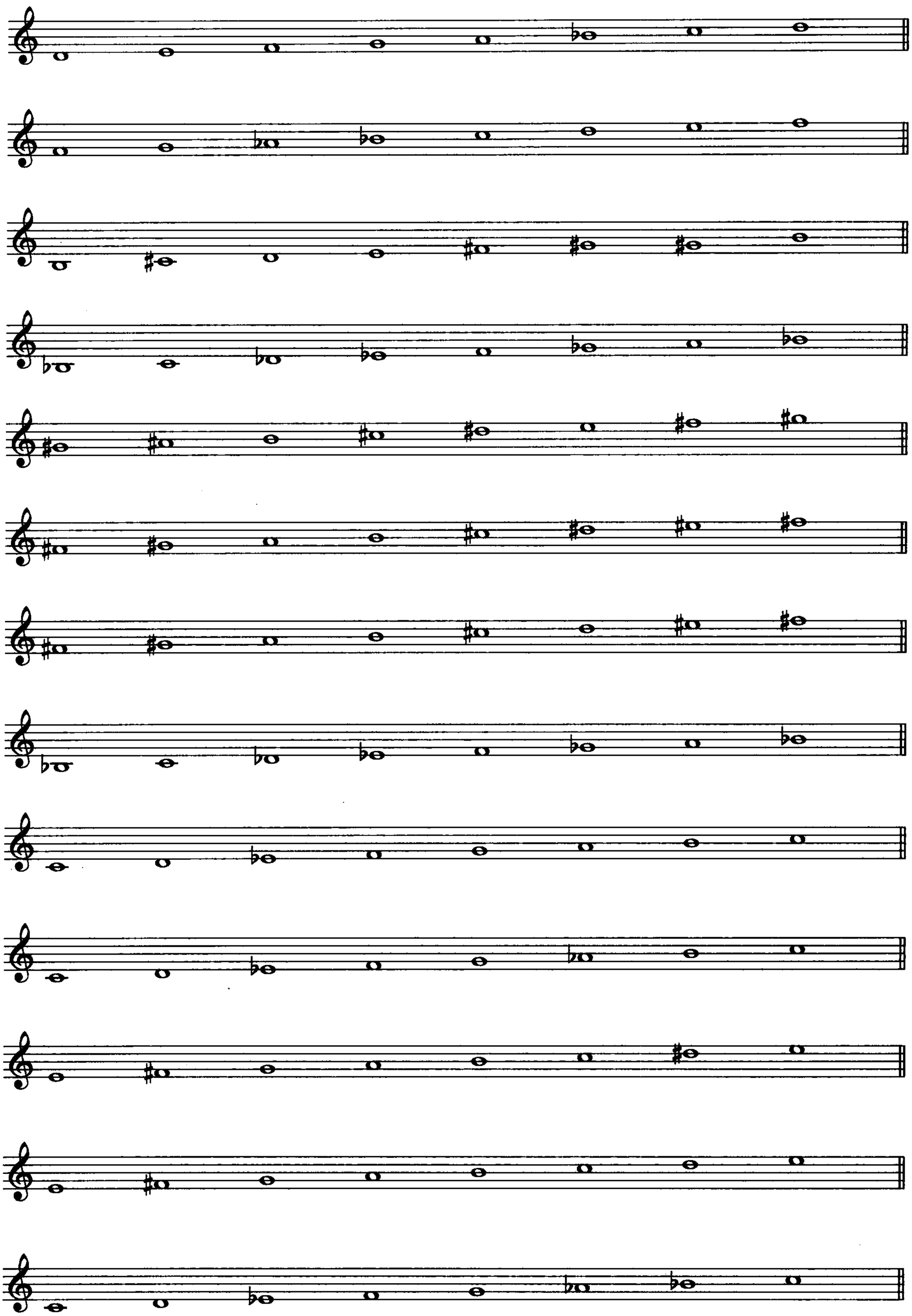
自然小调：（音程关系）大二度、小二度、大二度、大二度、小二度、大二度、大二度。

和声小调：（音程关系）大二度、小二度、大二度、大二度、小二度、增二度、小二度。

旋律小调：（音程关系）大二度、小二度、大二度、大二度、大二度、大二度、小二度。

[redacted]（根据下列音阶的音程关系，确定它们分别属于哪种小调类型）





3. 调式分析的重要性

对大小调的正确认识有助于我们分析乐曲结构，从而为我们合理地给旋律配和声与配伴奏打下坚实的基础。大家清楚，任何乐曲、任何旋律都必须要建立在一个调式调性基础上，简单一些的旋律在开始就能够充分地反映出其调式调性来，这对于即兴伴奏者来说是一种“福气”（无需在分析乐曲的调式调性上花过多的时间）。但是有一些篇幅较长的乐曲或旋律，以及稍微复杂的段落，需要花一些时间来进行分析最后才能够确定。譬如遇到了转调、离调、变化音较多等等情况时，一定要仔细分析并且反复进行哼唱，或者在钢琴上反复将旋律弹几遍，分析并找出乐曲段落结构中哪些是转调，哪些是离调，哪些是变化的经过音，而哪些变化音具有转调或者离调的特征。

只有通过上述的前期工作，才能够完整无误地为旋律配和声与配钢琴伴奏。应该说，就大小调而言，我们还是基本能够正确判断乐曲的调式调性的。因为，类似这样的乐曲不是大调就是小调，反之亦然。大小调乐曲就整体结构来说并不会太复杂，尤其是流行音乐结构的歌曲就更加容易判断了。相比之下，我国的民族音乐风格的歌曲和乐曲要复杂许多，无论从旋律特点上、调式结构上、和声配置上以及伴奏织体上都是一个新的概念，和声体系上也较传统大小调式为复杂－这就是为什么要在流行钢琴即兴伴奏教材中加入民族调式的即兴伴奏内容的原因。

第二节　民族五声调式

五声调式是以纯五度的音程关系来排列的，并且由五个音构成。由于这种调式是我国特有的，也可以称为中国民族调式。这五个音的名称分别是宫、徵、商、羽、角。将这五个音移在一个八度内，它们名称的顺序是宫、商、角、徵、羽。

五声调式分为宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式五种。

宫调式：（音程关系）大二度、大二度、小三度、大二度、小三度。

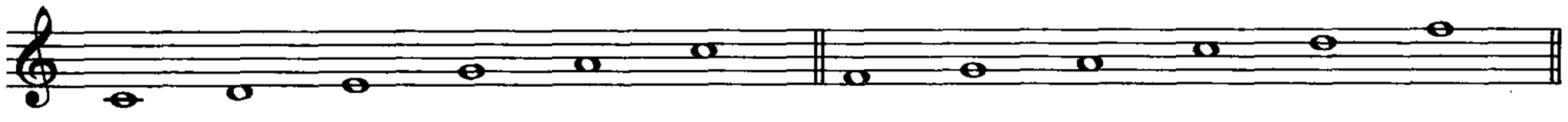
商调式：（音程关系）大二度、小三度、大二度、小三度、大二度。

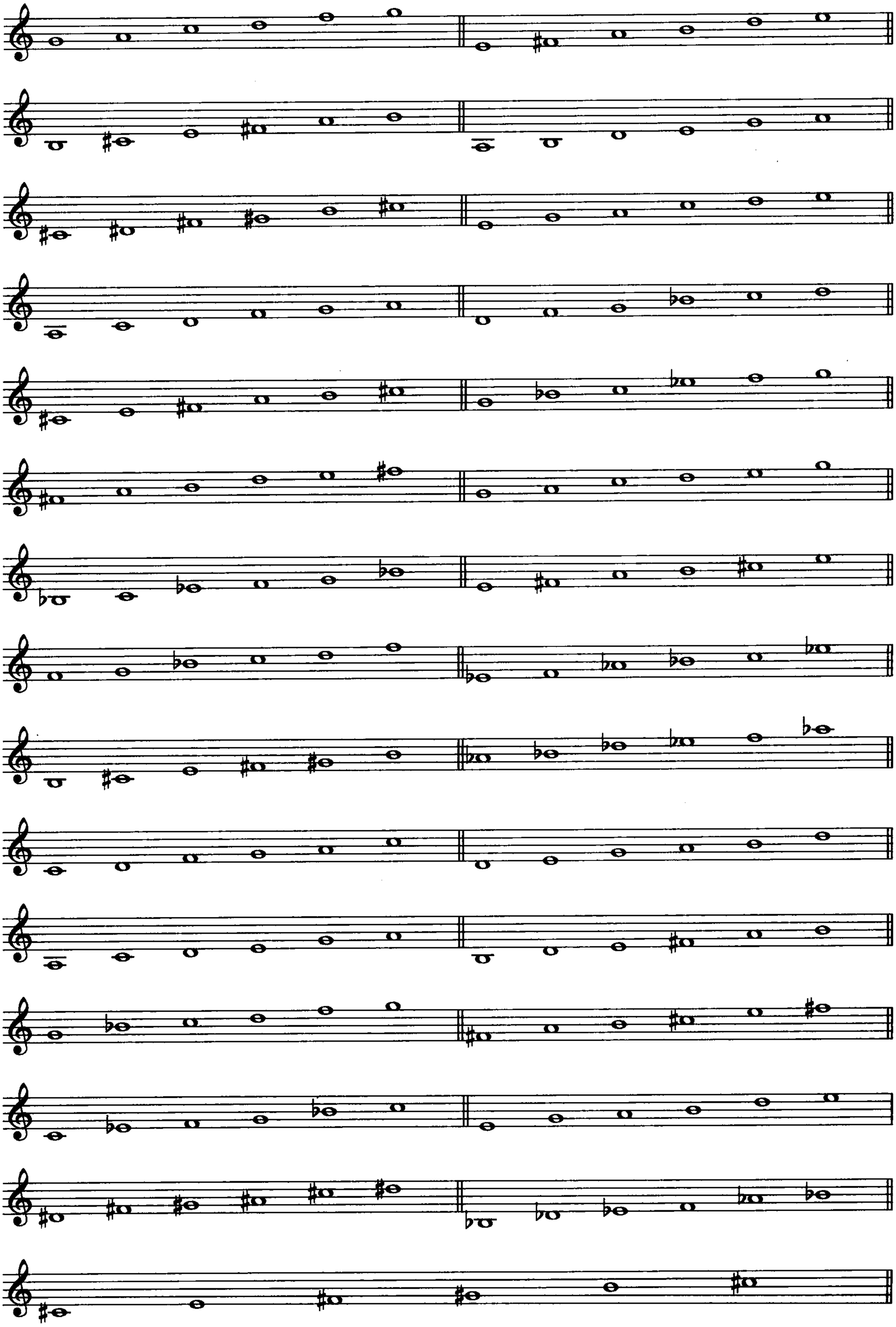
角调式：（音程关系）小三度、大二度、小三度、大二度、大二度。

徵调式：（音程关系）大二度、小三度、大二度、大二度、小三度。

羽调式：（音程关系）小三度、大二度、大二度、小三度、大二度。

相关练习题（分析下列音阶，指出它们分别为哪种调性的民族五声调式）





第三节　民族六声调式和民族七声调式

六声调式或七声调式就是在以上五声调式的音列基础上增加了偏音得来的，偏音有清角(角音上方小二度)、变宫(宫音下方小二度)、变徵(徵音下方小二度)、闰(宫音下方大二度)。如果在五声调式中出现了一个偏音，则为六声调式。出现两个偏音也就是七声调式了。与五声调式相比，其特点是增加了半音音程关系。也即清角与角之间、变宫与宫之间、变徵与徵之间、闰与羽之间。由于是偏音，所以在理论上没有以这个偏音命名的调式。

在六声调式或者七声调式中，宫、商、角、徵、羽五个音为正音，清角、变宫、变徵、闰四个音为偏音。

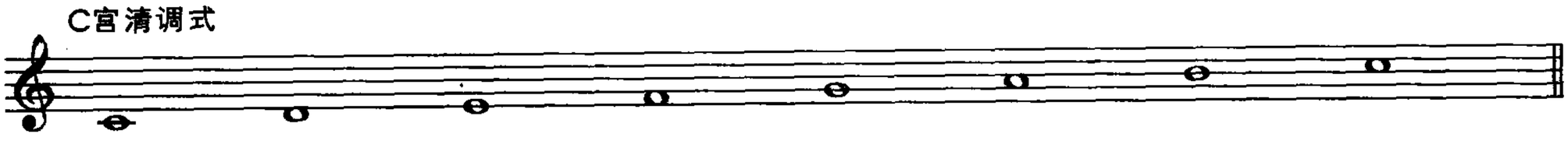
带变宫的六声徵调式　　选自《沂蒙山小调》

带变宫、变徵的七声羽调式　　选自《青海民歌》

七声调式分为清乐、雅乐、燕乐三种调式。

(1)清乐调式：（音程关系）大二度、大二度、小二度、大二度、大二度、大二度、小二度。(上面的音程关系是以 C 为主音的调式，以下雅乐调式和燕乐调式亦同。C 清乐调式和自然大调的 C 大调音列是相同的，所区别的是清乐调式可以以宫、商、角、徵、羽的任何一个音作为主音，而在五线谱的调号上不发生变化，自然大调上是不允许的。)

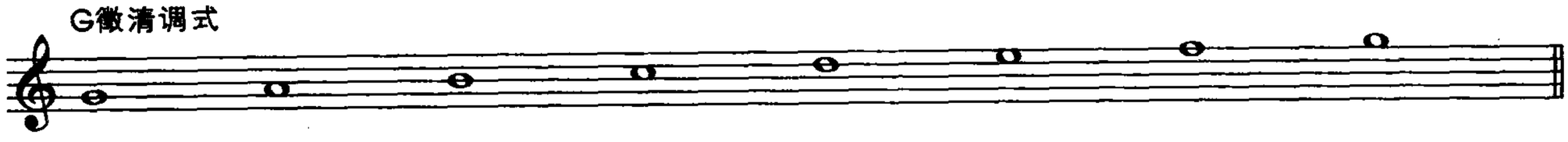
C宫清调式



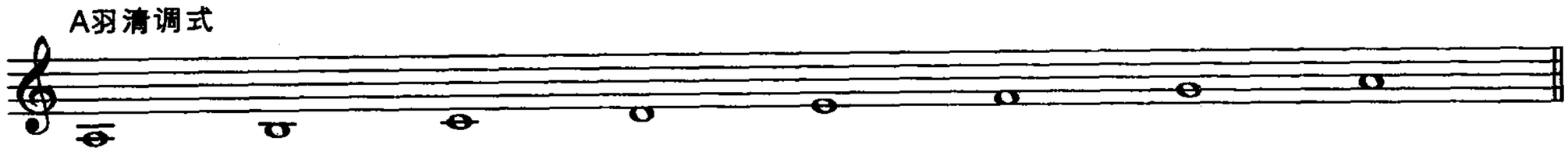
D商清调式

E角清调式

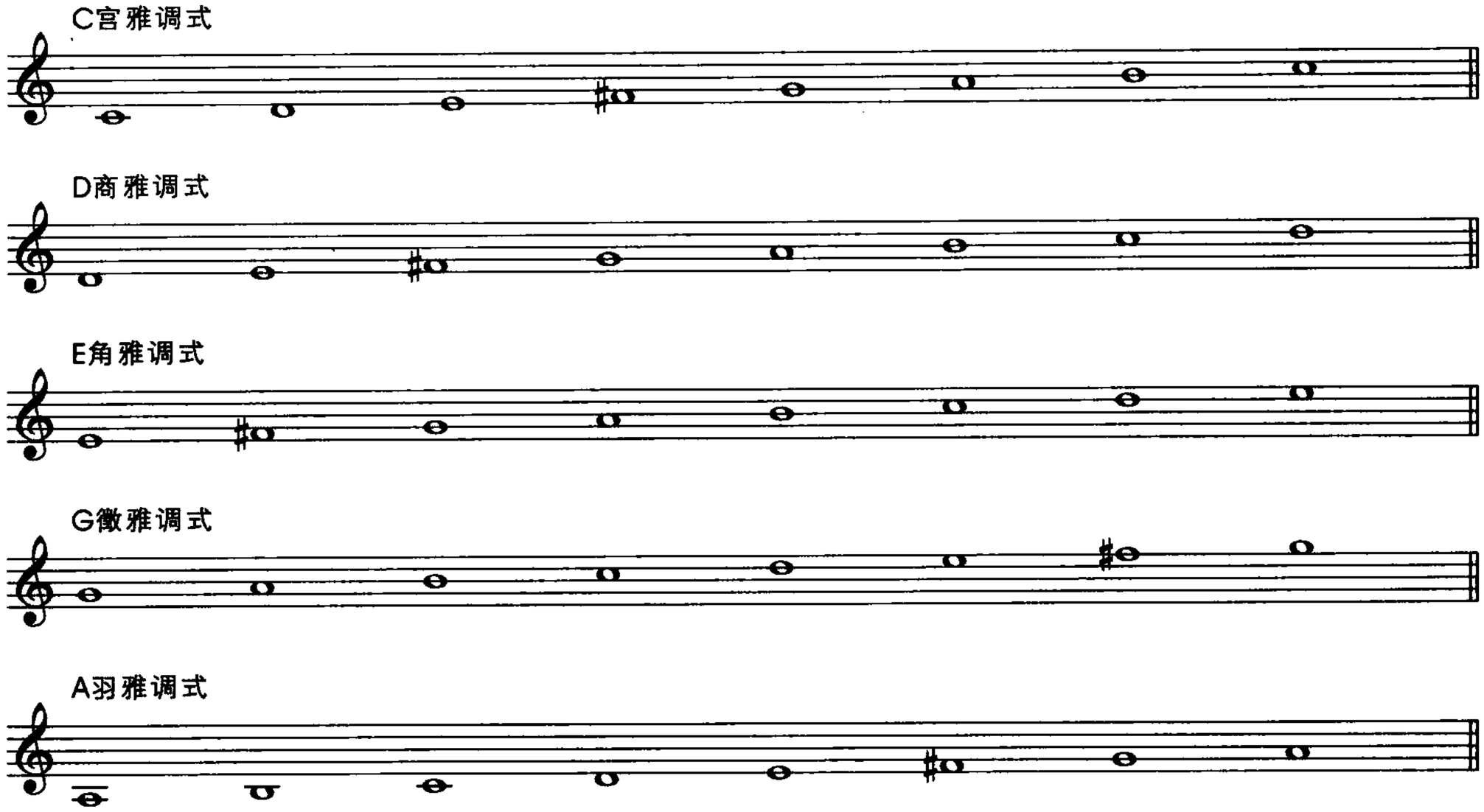
G徵清调式



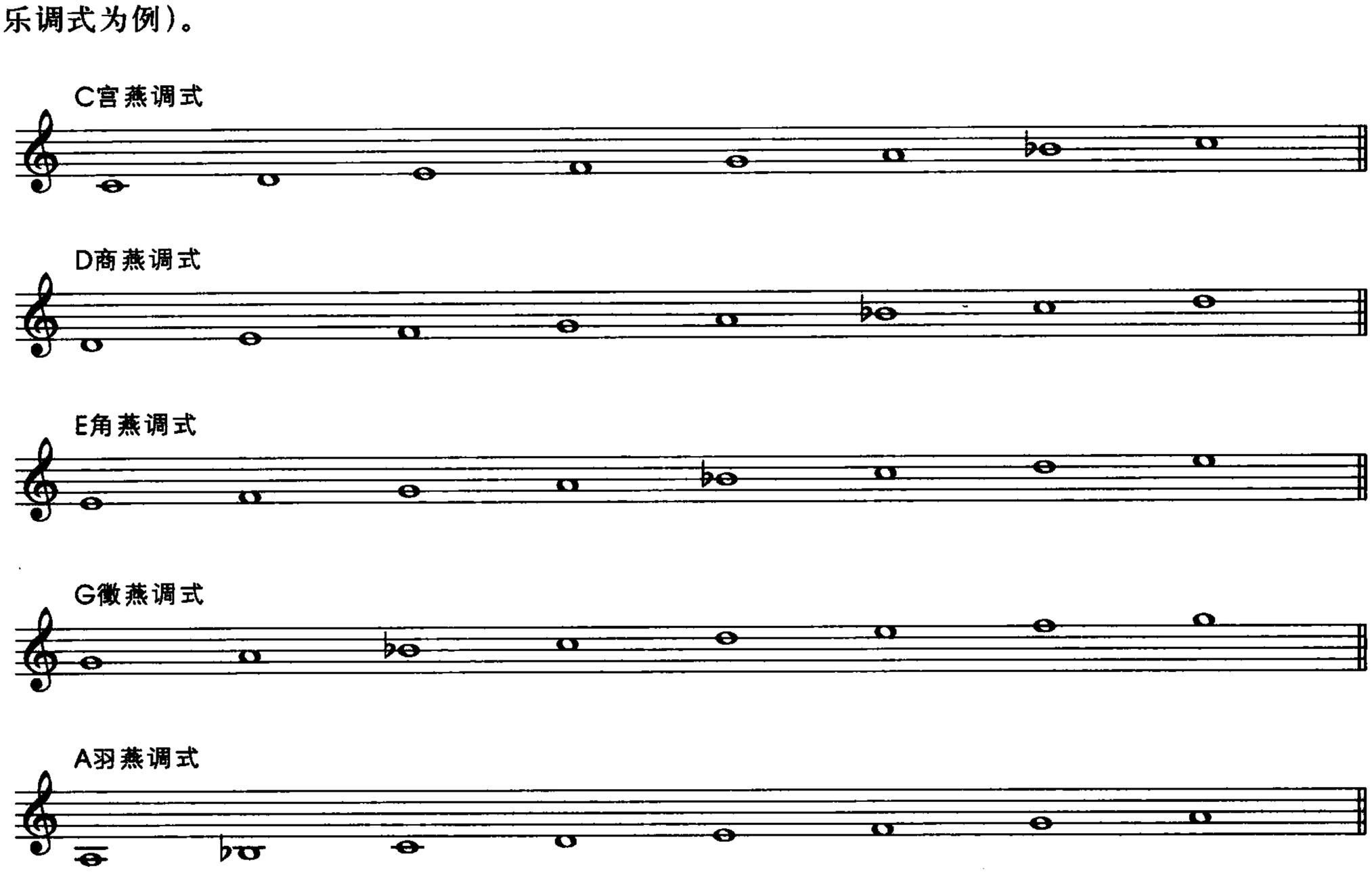
A羽清调式



(2)**雅乐调式：**（音程关系）大二度、大二度、大二度、小二度、大二度、大二度、小二度（以 C 雅乐调式为例）。



(2)燕乐调式：（音程关系）大二度、大二度、小二度、大二度、大二度、小二度、大二度（以 C 燕乐调式为例）。

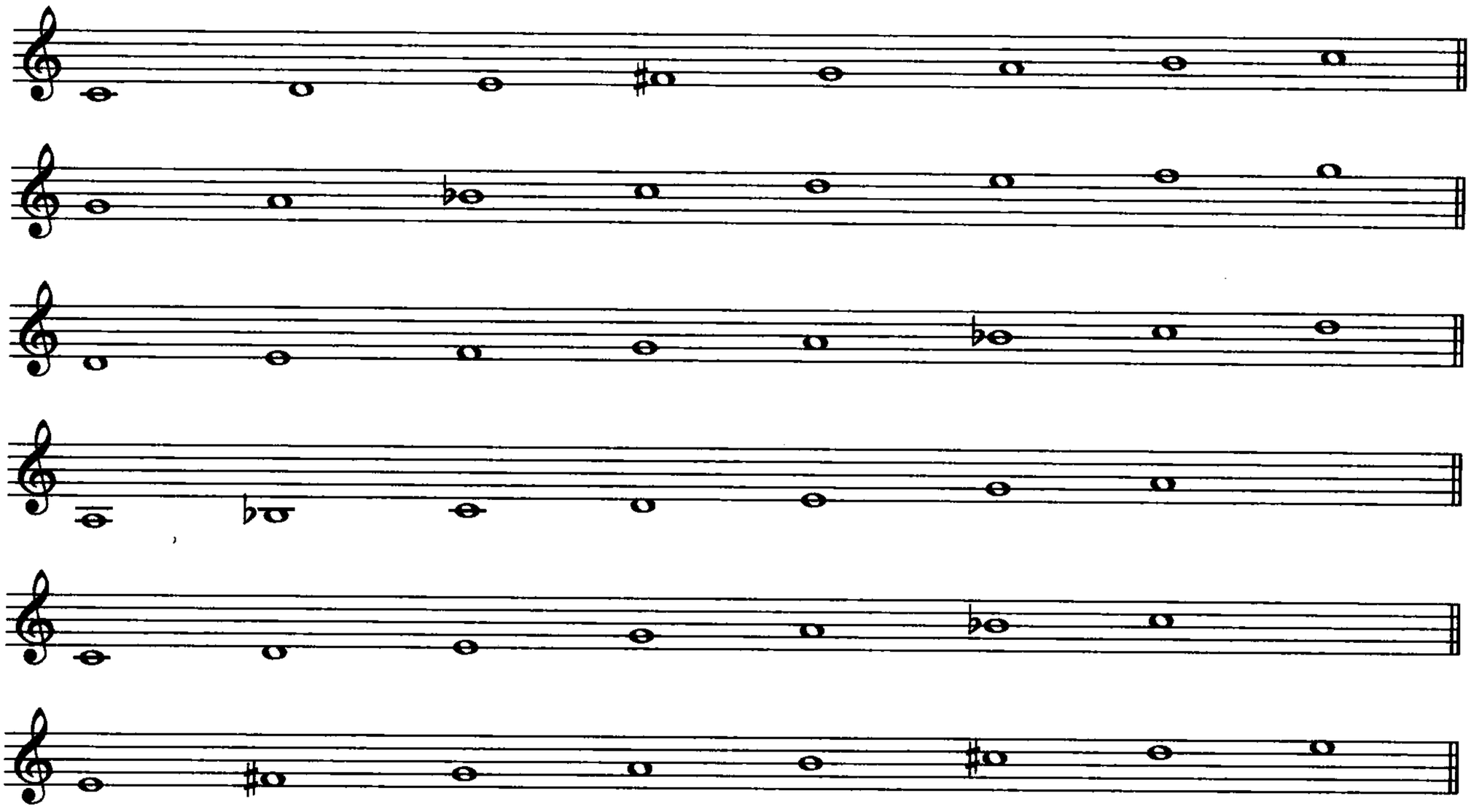


我国民族调式的区分是一个非常复杂的问题，因为现在大部分乐谱是以五线谱来书写的。不像我们所接触的简谱，在简谱上我们很容易就能够找到是否有偏音的出现，从而来确定该曲调是什么性质的调式。而五线谱中，我们就必须清楚地知道：首先要看清楚调号并且将所出现的全部音符包括变化音，由

低到高排列在一个八度内，然后再将所出现的变化音在这个调式上进行定位。很多人看到这样的民族调式，无法找到或者确认该曲调的调式，不妨用这样的方法来试试。

对于钢琴演奏者来说，正确定位民族音乐的调式调性，是一个新的课题。也就是说不但要了解固定调，还要了解首调。因为首调是我国所特有的一种记谱方式，了解首调唱法对于钢琴即兴伴奏者来说，无疑是当务之急。

相关练习题（分析下列音阶，指出它们分别为哪种调性的民族六声或七声调式）



第四节　民族调式中的和声体系

由于民族调式在风格、音阶结构以及音与音进行的方式上，与传统大小调式有着巨大的区别，因此在民族调式的和声体系上也就自成一派。与传统大小调的和声体系相比，另外的一些特别的并且具有五声（包括六声、七声调式）调式风格的和弦，在和声结构上和在声学效果上，都具有其鲜明的个性与特色。这些具有特色风格的和弦常常和传统和声体系混合起来使用。

应用于配和弦伴奏中常见的方法如下：

1. 附加音的和弦

附加音的和弦是在和弦标记上常用“sus”、“add”“2、4、6、9、11”等等。这些和弦实际上还是在传统三和弦的基础上通过附加音得来的。如何正确使用附加音是我们必须掌握的。附加音应该是民族调式中的骨干音或者具有骨干音的特性音，除非必要，不提倡使用具有小二度、增四度和减五度的音程关系，其他各类的增减音程关系当然更不要使用。要保持民族音乐鲜明的特点与独特风格，尽可能地使用那些仅仅在旋律中已经出现的音符最为重要。

正常情况下，在五声调式中因为没有产生小二度、增四度、减五度音程，因此在和弦的附加音上没有过多限制。如下列举例：

（1）C 和弦，可以扩展使用的和弦有 C、C6、C(add9)、C6(add9)。

(2) Dm 和弦，可以扩展使用的和弦有 Dm、Dsus4 或 Dm(11)、Dm7、D7sus4 或 Dm7(11)。

(3) Em 和弦，可以扩展使用的和弦有 Em、Esus4 或 Em(11)、Em7、Em7sus4 或 Em7(11)。

(4) Am 和弦，可以扩展使用的和弦有 Am、Asus4 或 Am(11)、Am7、A7sus4 或 Am7(11)。

(5) G 和弦，可以扩展使用的和弦有 G、G6、G(add9)、G6(add9)。

2. 替换音的和弦

替换音的和弦在和弦标记上，仍然像上面提到的那样使用常用的标记即可。使用替换音的方法来代替原有的传统三和弦结构的和弦，是现在为民族音乐风格配伴奏最常使用的方法，它的目的非常明确，就是尽量不要让一首典型的民族音乐风格的音乐因为使用和弦上的错误而使其变得毫无中国民族音乐特色。

民族调式配和弦时，我们在使用传统三和弦基础上，将该和弦的三音用其相邻的上方或下方自然音程的二度音代替即可轻易地使用这个和弦了。这种用一个音替换另一个音的和弦配置法，实际上已经改变了原来三和弦的基本结构形式，因此所产生的和声效果具有强烈的中国民族调式的特色，在音乐风格上也产生了本质上的变化。如下列举例：

(1) C 和弦，可以扩展使用的和弦有 C、Csus2、Csus4。

(2) Dm 和弦，可以扩展使用的和弦有 Dm、Dsus2、Dsus4。

(3) Em 和弦，可以扩展使用的和弦有 Em、Esus2、Esus4。

(4) Am 和弦，可以扩展使用的和弦有 A、Asus2、Asus4。

(5) G 和弦，可以扩展使用的和弦有 G、Gsus2、Gsus4。

与附加音和弦相比，这里明显的区别是替换音和弦是指和弦的音数没有改变，附加音和弦是指在原有的和弦基础上另外增加了音数。不要将这个概念搞混淆了。

来弹奏完整谱例《似是故人来》。

这首歌曲的主题素材引用自民族风格，在改编和配伴奏当中，尽量避免使用五声调式以外的其他两个偏音，所采取的回避方式就是灵活应用替换音的技巧。

似是故人来

罗大佑 曲

Bm
Esus4
Asus4
D

Bm
Esus4
Asus4
Esus4

D
Asus4
D
D
Bm
p

Esus4
Asus4
Esus4
D
Bm
Esus4
mp
p

Asus4
D
f
Bm
Esus4
Asus4

D
Dmaj7/C♯
Bm
Esus4
Asus4

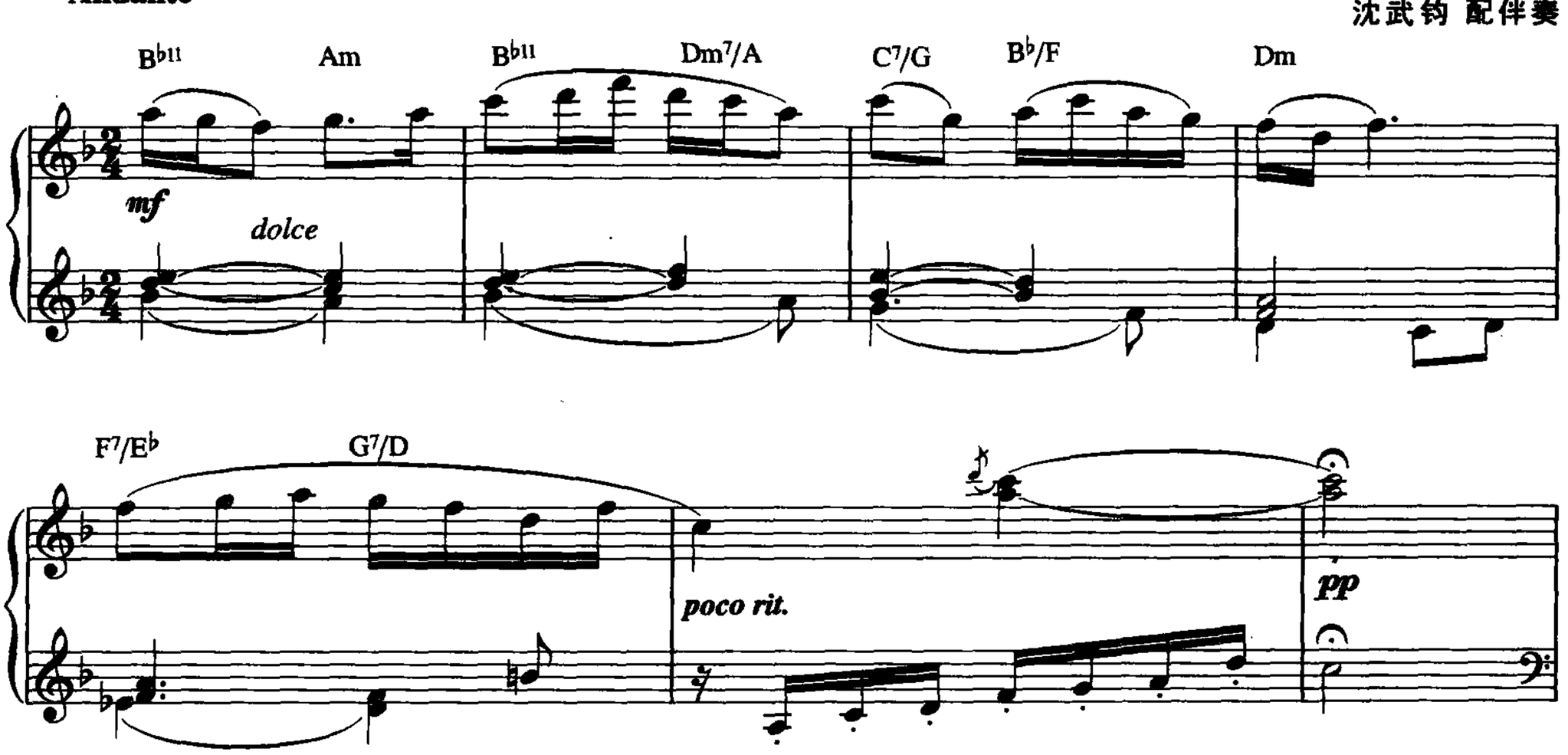
Esus4
D
Asus4
D

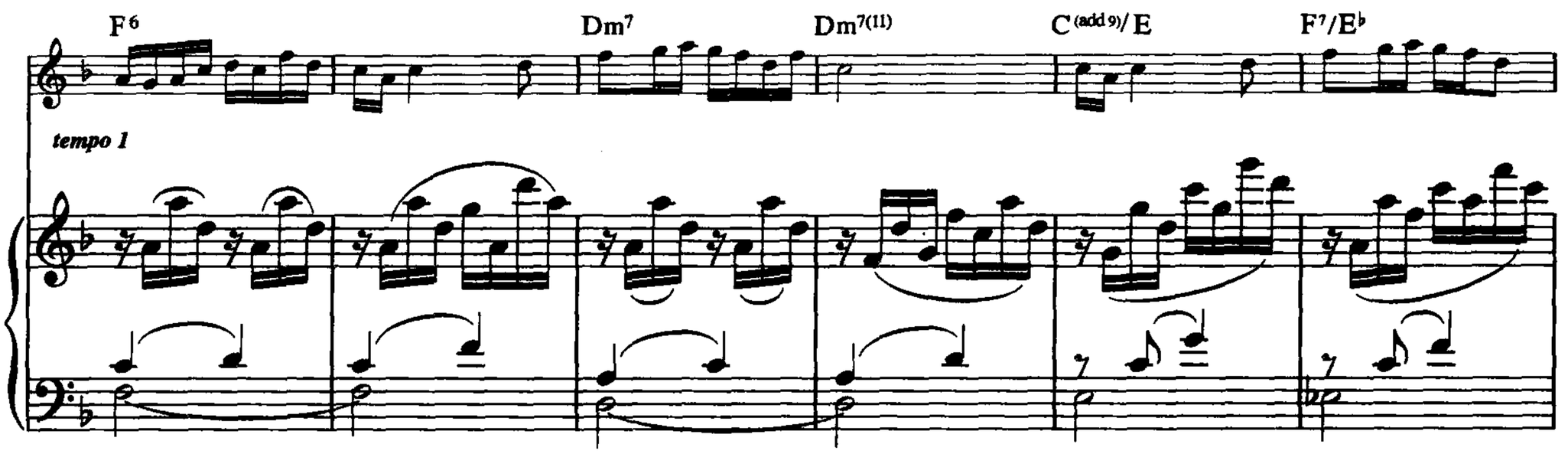
谱例《茉莉花》（江苏民歌）使用附加音和替换音的部分，尤其在结尾处，考虑乐曲的终止进行，用变徵音替换了 sus4 和弦中的商音。另外要注意的是小七和弦的 sus4 用法（如 E7sus4），民族风格音乐中这样的和弦使用得很多。我们要把这类和弦与传统中“七和弦是不稳定的”的概念区分开来，它的和弦结构是纯四度＋纯五度＋小七度（根音与各音之间），传统和声中的结构是小三度＋纯五度＋小七度（根音与各音之间），前者小七度音是民族调式中非常重要的一个调性音，正因为这个原因，这类和弦在实际使用当中，并不会造成民族音乐色彩的流失。

茉莉花

Andante

江　苏　民　歌
沈武钧 配伴奏





Dm(11) Gm7/B♭ G11/B Dm7(11) D7sus4 Dm7

Gm11 Csus4 F6 Dm7

mp 8va

C6sus2 Dm7/C C6sus2 Dm7(11) Gm

8va 8va 8va 8va 8va m.s.

Dm7/A F6 Dm7 Gm/B♭

m.s. m.s. m.s. m.d. m.s. 3 3

leggiero

F6

3

poco rit.

p

3

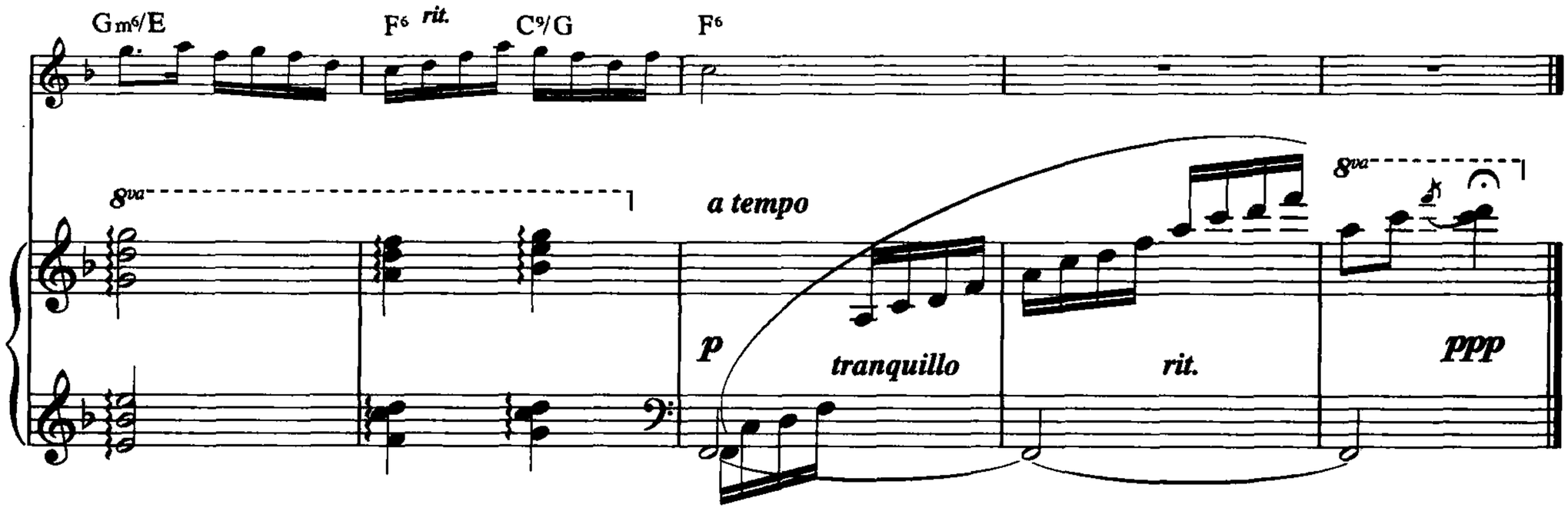
mf

F13 Dm7 Gm7/D C9/E

F6 Gm7(11)/D Dm7 F6/C Gm7/B♭ G7/B

Csus4 meno mosso B♭maj7(11) Dm/A Gm poco rit. a tempo Gm7/B♭

8va



3. 替换加音和弦

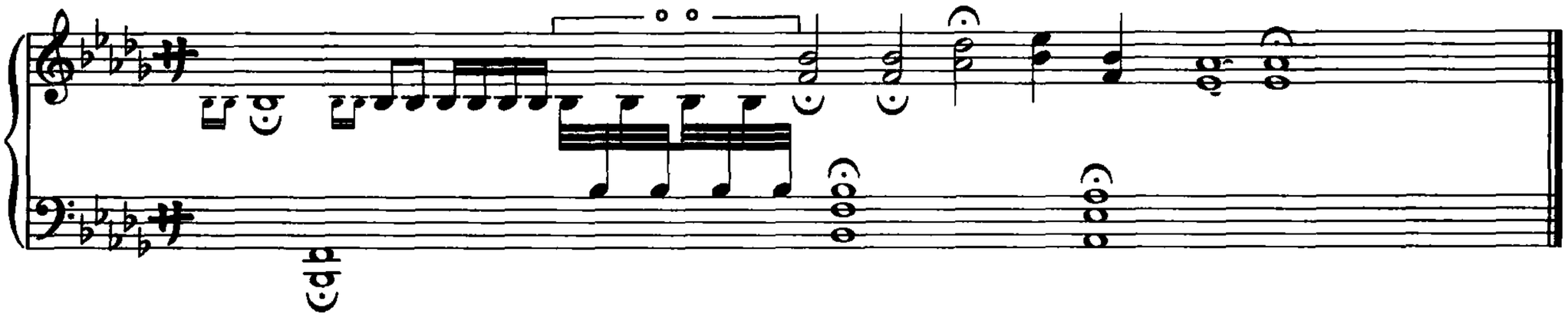
这种和声体系概念实际上是在替换音和弦的基础上得来的，在原替换音和弦的结构中附加了某个（或某些）音而构成有五声骨干音特点的和弦。这种和弦结构的使用，能够保留民族音乐风格的基本色彩和特点，同时又不会破坏具有这种民族风格的和声色彩。

见谱例《牧歌》（内蒙古民歌）的括弧中的音。

选自内蒙古民歌《牧歌》

4. 省略音的和弦

这种结构的和弦从实际意义上讲，已经不算是和弦了。因为这种和弦是省略了和弦三音得来的，因此剩余下来的五度音程就算不上是和弦了。这种和弦仅仅是特殊的情形中的表现手段，如我国的古曲《夕阳箫鼓》中，在开始处钢琴以这种空空的感觉的省略三音的五度和弦，奏出来的一种效果像是在模仿远处古楼里的钟声，而右手的平行四度和声恰恰又将古琴的音色发挥得淋漓尽致。



运用这种和弦时一般标记为：C^{Omit3}。“Omit”（英文）意为省略、疏忽、遗漏。C 为和弦结构音（根音）。省略音的和弦由于只是一个空五度的和声音程，它不能够在民族调性的乐曲中充分反映调性特点，所以，如果不是非要不可时，就尽可能避免使用它。

第五节　浅谈民族调式中的和弦配置与伴奏织体

我们都知道在传统大小调的和声进行中，和弦功能的进行方向基本上就是主－下属－属－主，这也是传统和弦体系中的基本原则。由于我国民族调式的特殊结构，音乐风格并不只是地方性的、区域性的不同，连和弦的结构上也相对不同了。要保持这种特殊的音乐风格和民族音乐特点，就必须在传统和声学基础上摆脱和突破那种限制，找到更加适合我国民族特色的和声进行的新的思路。伴奏织体上也是需要根据民族音乐的特点，加上考虑其乐曲速度而选择不同的伴奏模式。

1. 民族音乐和声功能的低音进行

（1）回避使用或尽量少用以偏音为根音的低音进行

因为在民族调式中清角、变宫、变徵、闰是偏音，它的出现本来就是偶然的。使用以偏音为基础而建立的和弦，很容易造成民族调式风格发生本质的变化。

（2）回避使用或尽量少用四度、五度的和弦根音进行

我们知道传统和声学曾经讲到了这样的进行，它的特点就是有力度、功能进行强烈。而我国民族调式的和声体系中却比较忌讳这样的进行。因为民族音乐在曲调上都表现出强烈的流线型进行和缠绵的感情色彩，太明显的跳跃式的和弦进行，将会给乐曲制造一些与原曲风格格格不入的现象。

（3）用进阶式与跳跃式相结合的低音进行

使用这种结合式的和弦进行时，容易使低音的进行趋于流线型，这种进行恰恰适合了民族音乐的特色要求，使得和声与旋律的结合更加完美。这类和声进行大致可分为（以宫调式为例）：

①宫音－徵音（或反之）

②宫音－商音－徵音

③宫音－清角音－徵音

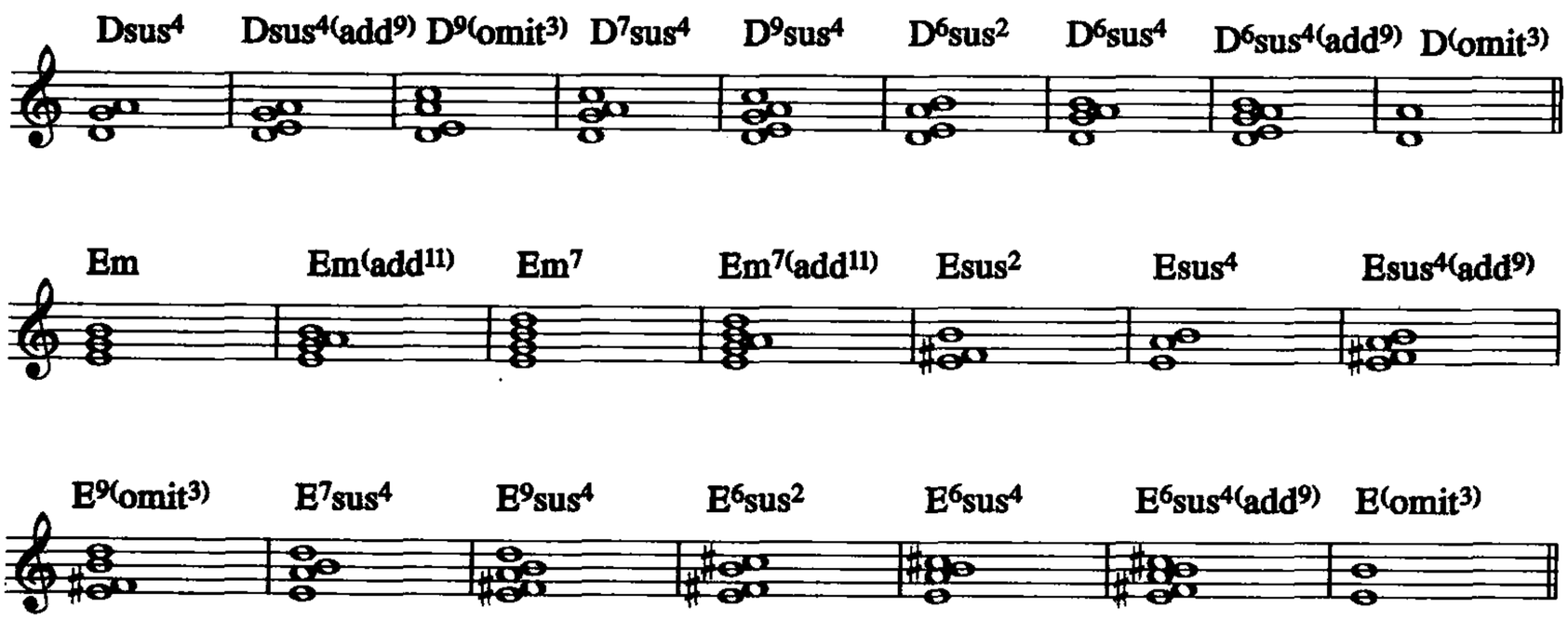
④宫音－商音－清角音－徵音

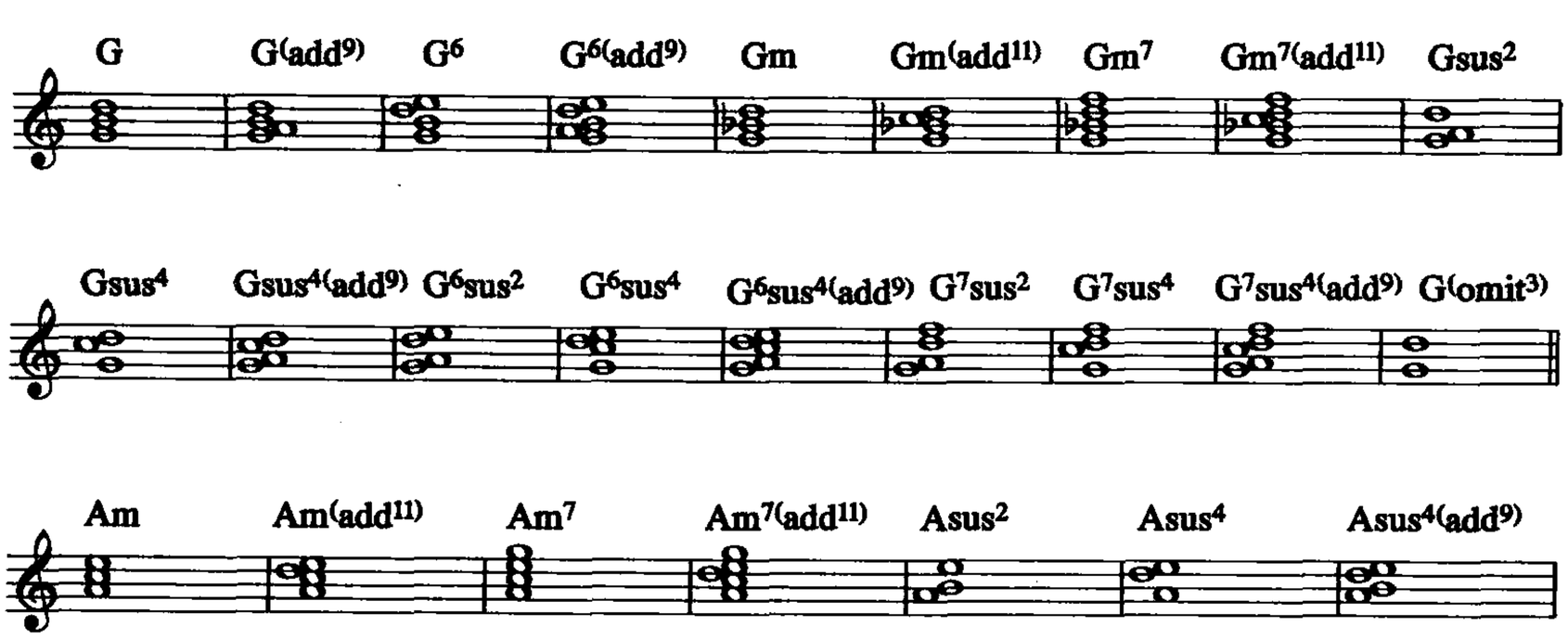
⑤宫音－商音－角音－徵音
⑥徵音－羽音－宫音
⑦宫音－羽音－商音－徵音

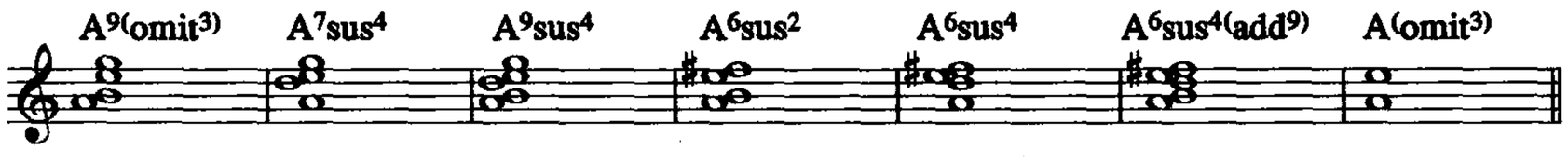
2. 以C宫调为例的五声调式和弦体系及和弦标记

[注]在这些谱例中有一个和弦标记为Dm(sus4)或Dm7(sus4)，其中音名后面的部分如m7(sus4)至今没有在民族和声体系中使用。其和弦标记的意思为原位小七和弦另外加上了四度音。在爵士和弦标记中，这样的和弦应该标记为m7(add11)。特此说明。

3. 以C宫调为例的七声调式和弦体系及和弦标记







[注]:9(omit3)可以标记为: 7sus2

4. 民族音乐的伴奏编配

弹奏完整谱例《在中国大地上》。

谱例《在中国大地上》（彭丽媛）这是一首民族题材的徵调式歌曲，在钢琴的伴奏中保留了民族特色的和弦应用特点，同时也加入了以润音为根音的变化和弦。这个和弦的作用在于增加乐曲的和声色彩，由于并不是常常使用，所以从根本上说，并不会因为它的出现导致民族色彩的淡化。旋律中还经常出现一些变徵音和升高了半音的宫音，这些音纯属色彩音符，在配置和弦时我们可以不予理会（类似这样的情况还有如《月亮走，我也走》等歌曲中的润音）。伴奏织体上，由于这首歌曲的速度相对较快，加上歌词内容是一种敲锣打鼓的热闹场景，所以选择了以柱式和弦为主的伴奏织体，意在模仿鼓乐齐鸣的气氛。

C7sus4
B♭6
Dm11
Gm
B♭6
Gm

Cm7
A♭
Fsus4

B♭6
B♭6
Gsus4

Csus4 F(omit3) B♭6 B♭

Ped. Ped. Ped.

Fsus4 Cm7/E♭ Csus4 B♭(add 9) Fsus4

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

B♭6

C7sus4 C7sus4/Bb Ab C/G

Ped. Ped. Ped. Ped.

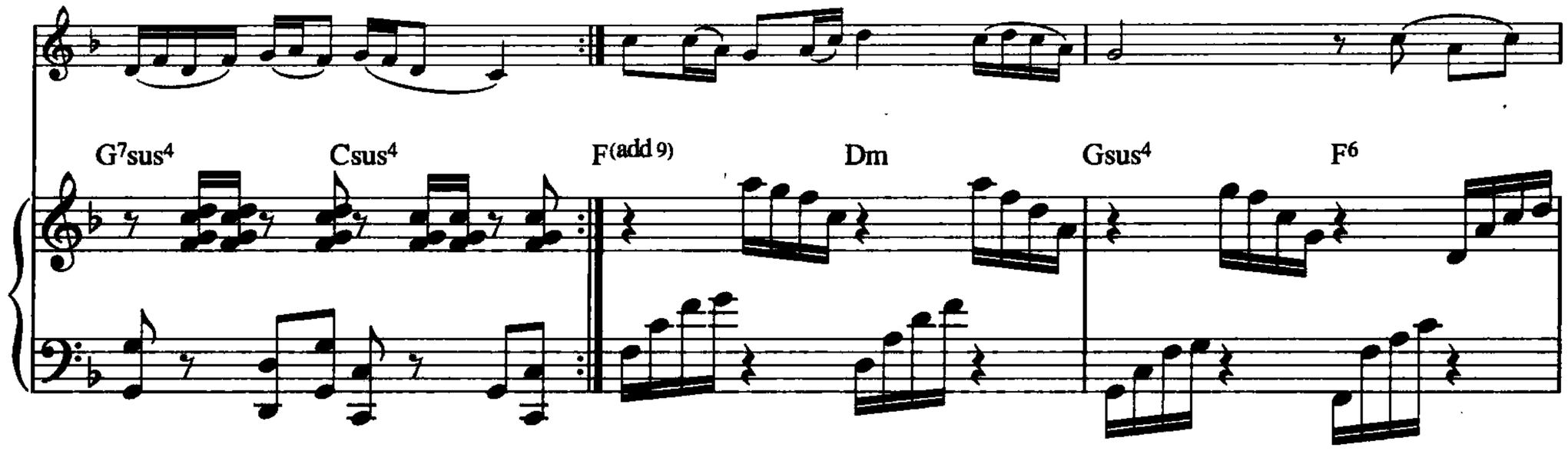
Fsusu4 Bb7 Gm7

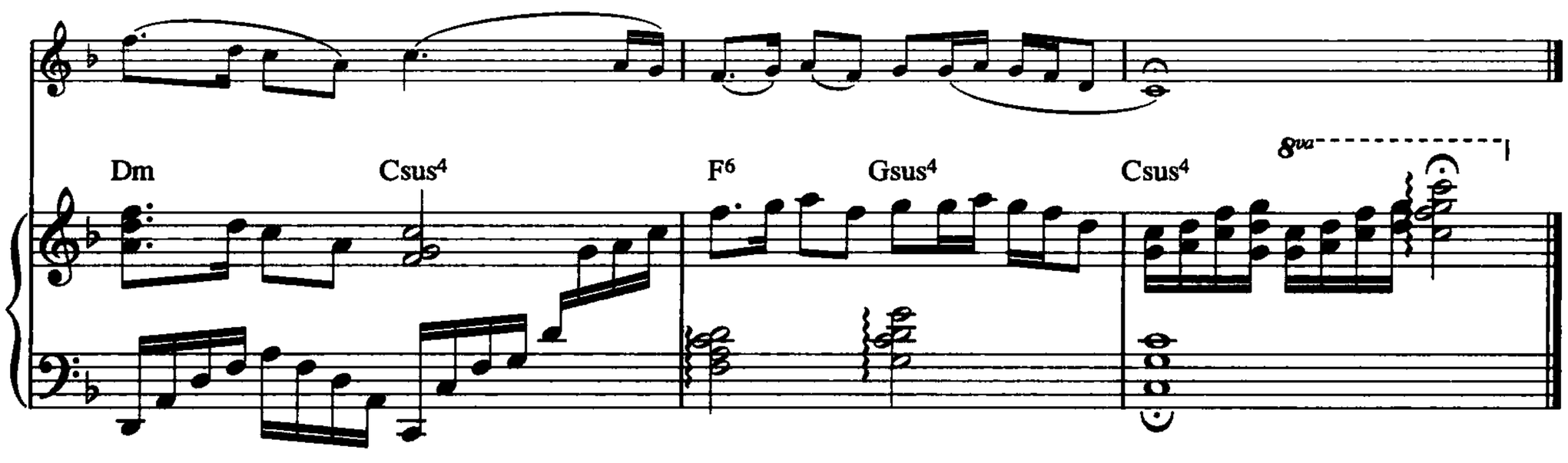
Ped.

Fsus4 Gm7 Fsus4 Bb7 Cm7/G

Csus4
Fsus4
B♭
Dsus4
Dsus4/B♭
Dsus4
Gm7
B♭
G
Csus4
C7sus4/B♭
A♭
Fsus4
Gm
Cm7
Fsus4
B♭

谱例《夫妻双双把家还》（黄梅戏曲）这是一首由黄梅戏曲改编的徵调式流行歌曲，通过流行演唱法的表现，加上不再像过去传统戏曲中仅仅使用民族乐器的伴奏模式，所以在风格上有了较大的变化，而且不再具有明显的戏曲演唱的特点。现在许多民族唱法的歌唱演员都在唱这首歌，在为这种类型的歌曲配和声时，除了考虑其民族和声特点，还应该注意到伴奏的风格，也就是说，伴奏织体的选择也是关系到能否保留民族音乐特色的重要因素。这首歌曲因为歌词表达的是一种欢天喜地的心情，因此在节奏上也特别运用了较欢快的伴奏织体。





谱例《渔家姑娘在海边》（王酩曲）此曲是具有南海渔家行船调风格的徵调式乐曲，织体结构主要以流线型的琶音进行为主，并结合少量的柱式结构和弦，以形成流线织体的“横”与柱式织体的“竖”的对比。

渔家姑娘在海边

谱例《紫竹调》（江苏民歌）这是一首羽调式风格的民族音乐，除了在和声配置上的精心设计，还在伴奏织体的运用上根据其基本速度，使用了轻快流畅的带切分节奏的伴奏风格，运用了“你紧我松”的原则，从而更加体现出这首乐曲的独特风味。

紫竹调

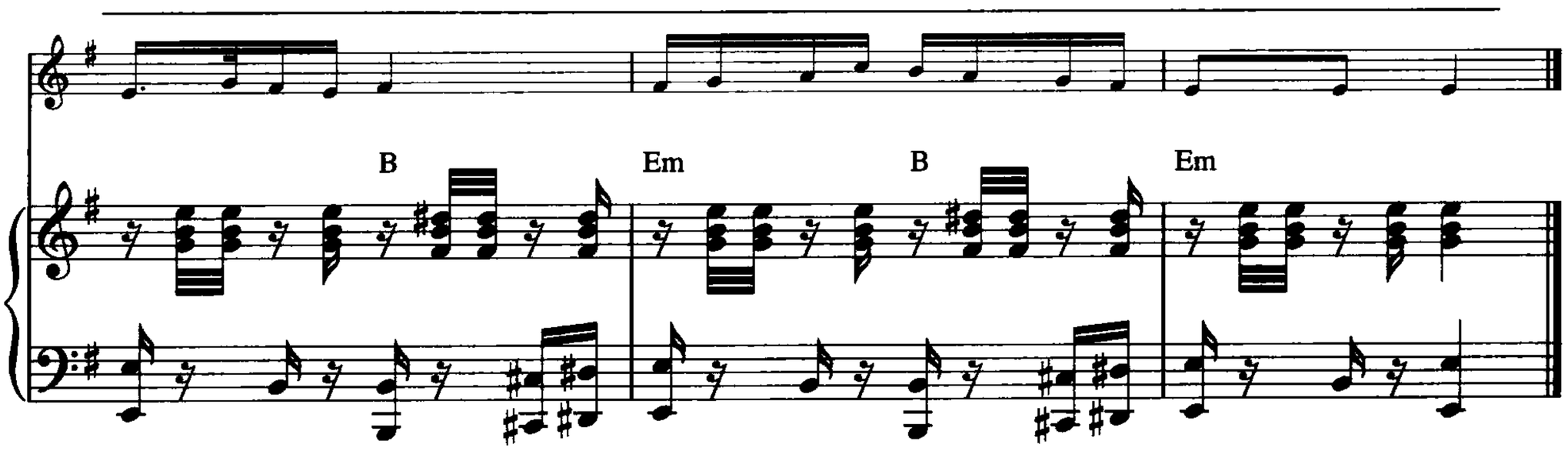
Asus4
Bm
Asus4
Bm
Asus4
Asus4
Bm
Asus4
D
Bm
Esus4
Bm
F♯m
Bm
D
Asus4
Bm
F♯m
Bm

民族调式中还有类似西洋调式的歌曲，如我国朝鲜族、新疆维吾尔族等等的民歌，这些地区的民歌和大调、自然小调、和声小调及旋律小调在调式上是完全一样的。为这种风格的乐曲配伴奏时，基本上不需要考虑替换音、省略音的和弦配置方法。

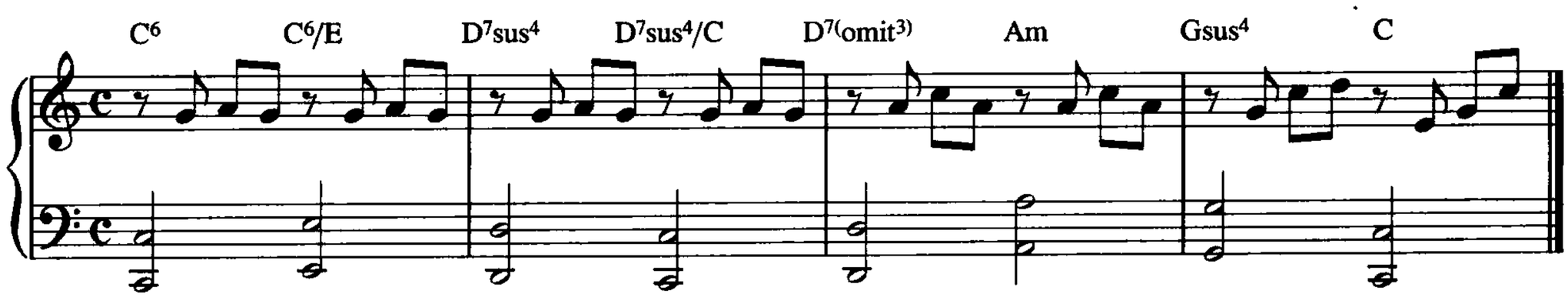
谱例《沈阳，我的故乡》这是作者根据朝鲜族风格所写的宫调式歌曲，在配和弦要求上可以按照自然大调的和弦配置方法来设计。

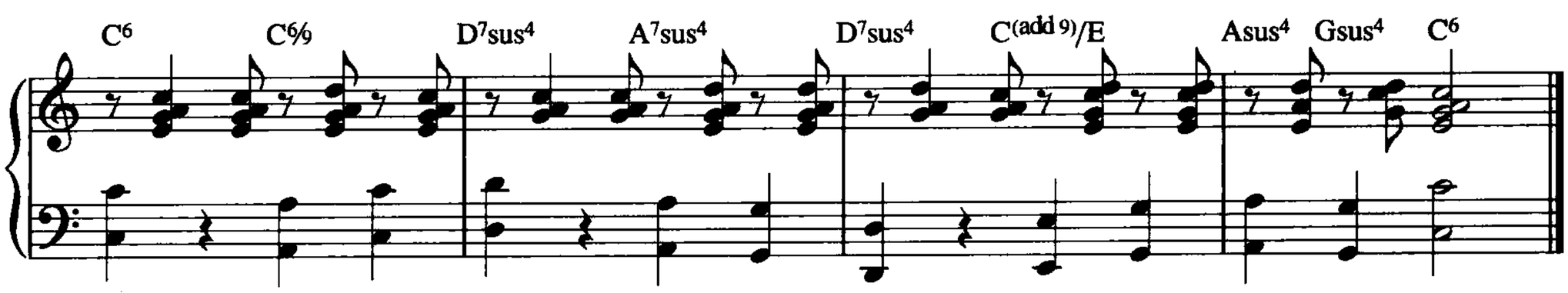
谱例《青春舞曲》（新疆维吾尔族民歌）全曲仅仅使用了小调曲式的三个正三和弦，由于旋律小调的和弦没有与曲调产生和声上的冲突，因此在低音进行上多次使用了旋律小调的音阶式进行。伴奏织体的设计上，主要以模仿该民族典型的舞蹈节奏为依据。

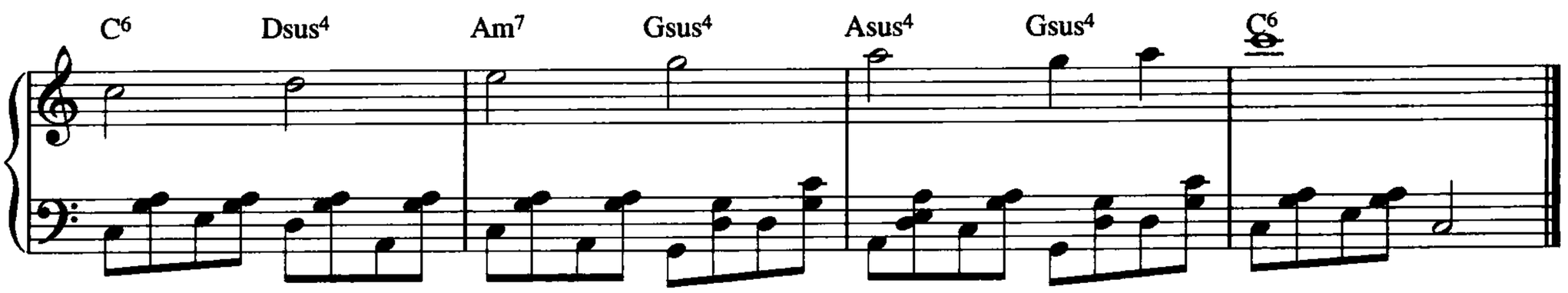
青春舞曲

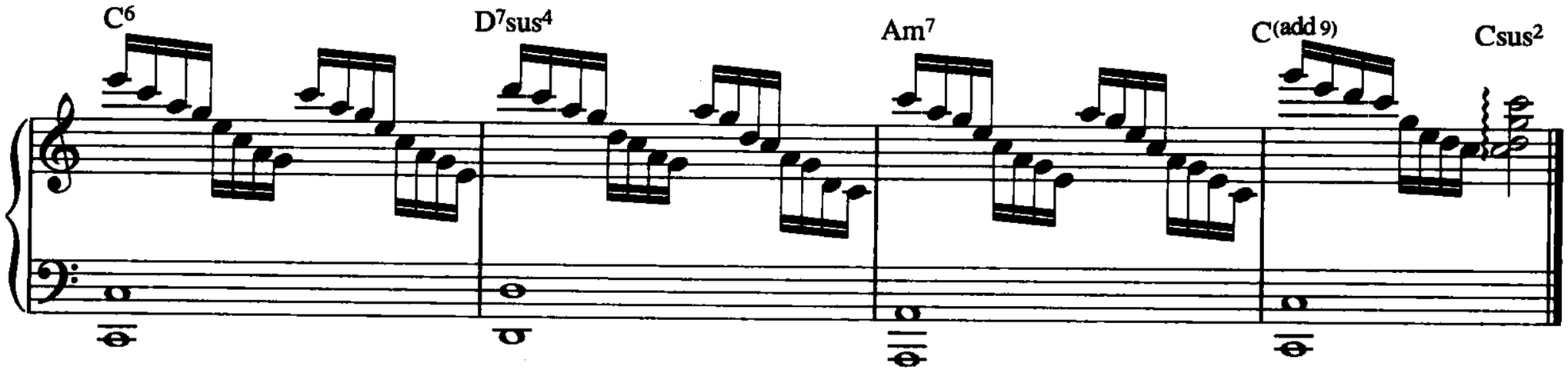


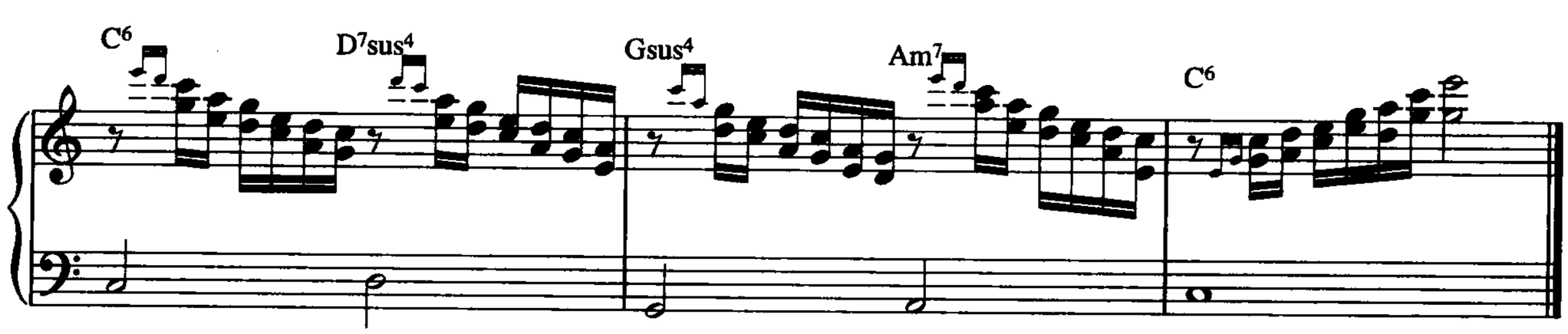
遵循所讲到的民族音乐的和声体系与配和弦方法，我们可以经常做一些相关的和弦连接的练习。

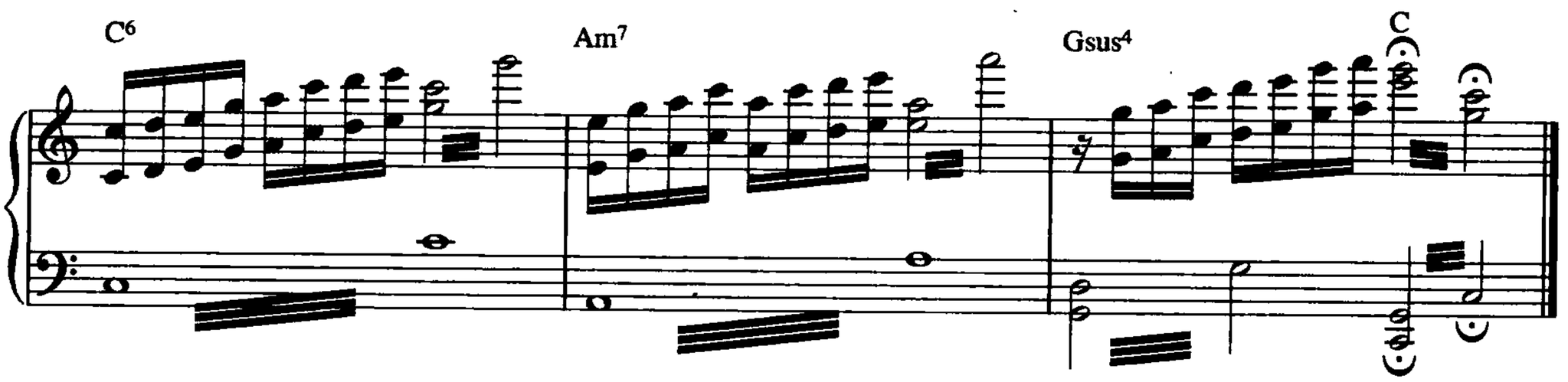












在这些谱例中，作者仅仅编写了 C 宫调式的部分伴奏织体，为了深化广大读者对民族风格乐曲伴奏织体的进一步理解，应该在所示谱例的基础上，分别用民族调式的各音（宫、商、角、徵、羽）为主音，同时参考现有的伴奏织体不断进行移调练习。只有这样，才能够在遇到民族调式乐曲时，得以顺利完成所担任的伴奏任务。

第4章 钢琴伴奏的基本要素

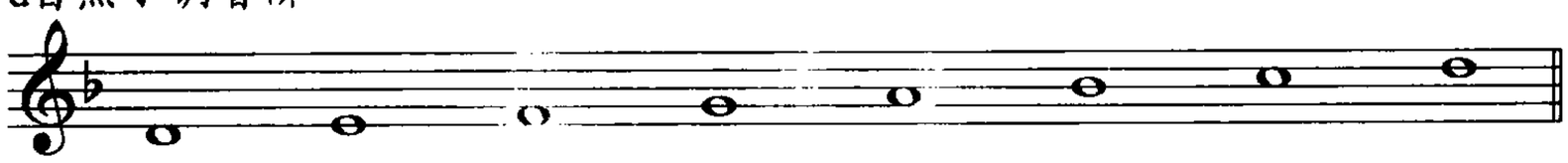
第一节 曲式分析

每首乐曲都有一个相对固定的调，在五线谱上我们是非常容易看出来的，即调号。只要区分出是小调式、大调式或者民族调式即可。大小调的区别比较简单，我们通过乐曲在大小调音列中所占有的音符的相对多少或者由开始和结尾处基本可以断定。民族调式就困难一些，不光要知道是五声调式或者是六声、七声等调式，还要知道它属于哪个调性（宫、商、角、徵、羽）。因此，熟悉了解各个调式的音程关系就显得非常重要了（此内容详情请看前一个章节）。

下面是一些谱例的调式调性分析。

例1《娃哈哈》

d自然小调音阶



例2《送你一枝玫瑰花》

g和声小调音阶

例3《孟姜女哭长城》

B五声徵调式音阶

例4《太阳出来喜洋洋》

E五声商调式音阶

例5《跑马溜溜的山上》

D五声羽调式音阶

例6《采槟榔》

F五声宫调式音阶

例7《空港》

F自然小调音阶

例8《小路》

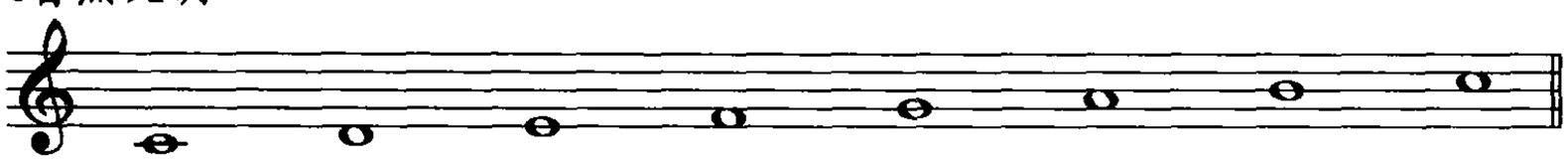
a小调与C大调自然音阶

例9《月亮走，我也走》

F七声徵调式燕乐音阶

例10《阿拉木汗》

C自然大调



例11《掀起你的盖头来》

F六声宫调式音阶

例12《在那遥远的地方》

G七声雅乐羽调式音阶

例13《半个月亮爬上来》

E七声角调式音阶

正确分析乐曲的调式调性对钢琴伴奏者来说非常重要。同时我们还要必须牢牢掌握各种调式的特殊性质和基本特征，否则很难从众多的调式中判断乐曲属于哪类调式。前面的谱例中有一首《小路》，这首歌前半部分是以小调开始的，但是到了后半句却明显转向了大调。大小调互转在歌曲创作中常常见得到，我们在分析乐曲调式调性时务必清楚这一点。

又如《空港》，这首乐曲并没有看到旋律小调的痕迹，但是在为这首歌曲配和弦时，大部分人都喜欢使用旋律小调的和弦结构。通过使用小调和弦的色彩，来描述忧虑、思念、伤感等情绪。

总体来说，假如乐曲不属于我国民族调式风格，一般很容易分辨出是否大小调。但如果遇到乐曲风格是我国民族调式，那最好仔细研究乐曲后再作决定，这样在和弦的选配上才能做到轻松自如。

当完成了乐曲的调式分析后，接下来还要将乐曲分段。一般情况下，乐曲的基本特征是不变的，也即前奏、歌曲部分（一般分成两大段）、间奏、重复的歌曲部分（可视为发展部分）、结尾。在为这些段落配置和弦时，歌曲部分变化不需要太大，而前奏、间奏、尾奏部分可能会有部分差异，这主要还是由乐曲本身的结构来决定的。

谱例《诗意》。

刘家昌 词曲

这首歌曲主题结构是自然小调，全曲的结构非常对称，前奏同时也兼为间奏，歌唱部分在半终止处并没有出现属性功能的音符，而是在小调的主音上，这种情况并不是太多。在乐曲的发展部分有离调的明显倾向，此处已经将调性偏移到关系大调上来了。这里要特别指出：小调乐曲大部分情况下，都会在乐曲中间的某处插入一段关系大调的旋律，目的是能够以此和小调调性形成色彩上的对比。因此，在和弦配置上要充分考虑到这样一个因素。

再来看谱例《凭着爱》。

这首歌曲总体结构是大调的前奏和尾奏旋律基本相同，但是间奏却意外地出现了变化音记号，分析这段旋律可以看出这部分已经将调性转移到了同名大小调上了。也即 C 大调与 c 小调的转变。然后通过停留在第三十小节上的 G 音，重新回到大调上来，而这个 G 音恰恰是两个调共同的属音。因此，在分析各类乐曲时我们要掌握的内容是非常广泛和全面的。

通过上述例子，我们不难发现：作为一个钢琴演奏者或伴奏者，学习钢琴只是向音乐领域迈出了第一步，接下来所面临的是要求我们必须掌握更多的基础音乐理论知识。这里包括了基本乐理、基础和声、基础旋律写作和曲式分析等等与钢琴伴奏紧密相关的内容。

第二节　和弦配置

要完成对歌曲的伴奏工作，和弦配置是必不可少的，面对一首完整的乐曲时，我们应该如何为它配置和弦呢？围绕这个问题本书将会进行逐步深入的探讨。在本节中，我们会学习到一些最基本的配置和弦方法。

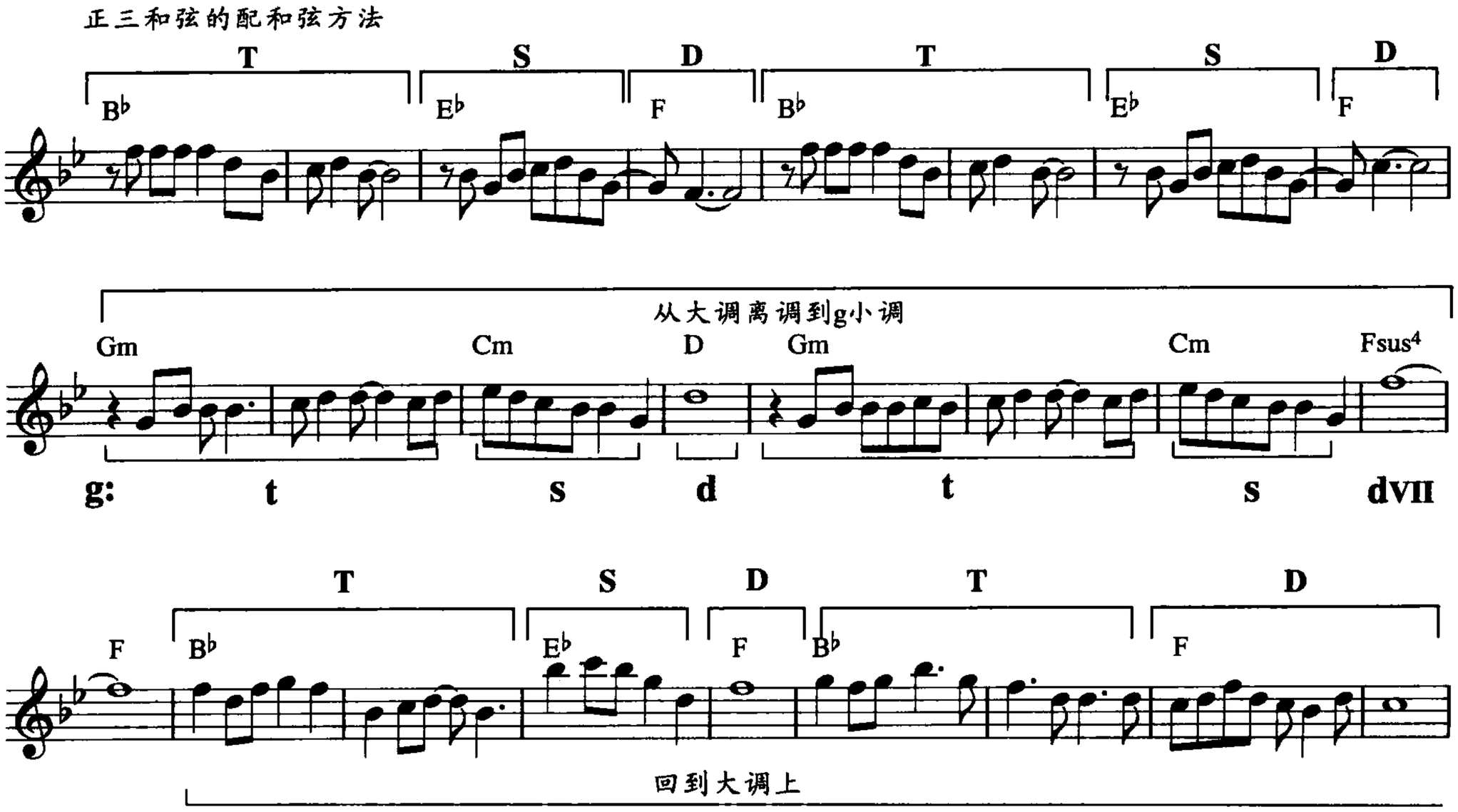
了解了上述和声基础知识、音级常识，基本上可以为旋律的配伴奏打下一个和声基础。至于在实际运用上使用哪一种和弦标记法，这是见仁见智的事情，假如演奏者最熟悉的是功能和弦标记法，那就不妨使用这个标记法快速完成和弦的标记。

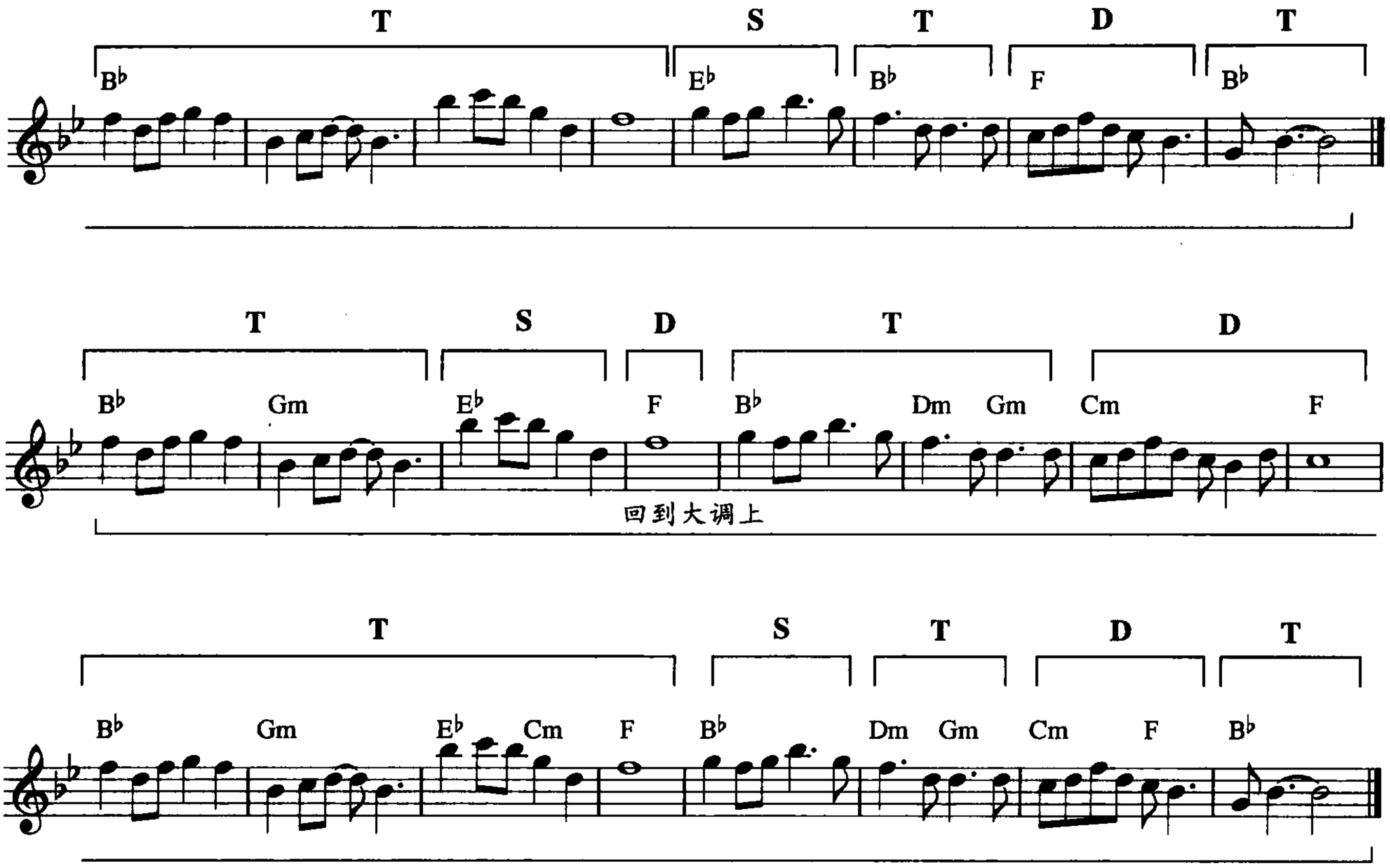
1. 正三和弦的运用

在大小调和声中，Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ三个和弦习惯上叫做正三和弦，其他各级均为副三和弦，正三和弦是构成各类和声序进的基础。我们首先按照上一节内容正确地进行曲式分析，完成这个步骤后就要开始为曲调配置和弦了。对于初学者来说，首先可以从正三和弦开始，也就是主、下属、属（或使用属七和弦）这三个和弦来配置和弦，配置好这三个和弦就等于已经把曲调的和弦构架设计出来了。

以《城里的月光》（许美静）为例，我们看到乐曲的歌唱部分如果使用和弦功能标记出来后，实际上配伴奏本身不困难。 排除一些经过音或者因为和弦的功能进行的原因而产生的和弦外音，和弦编配的雏形就完成了。

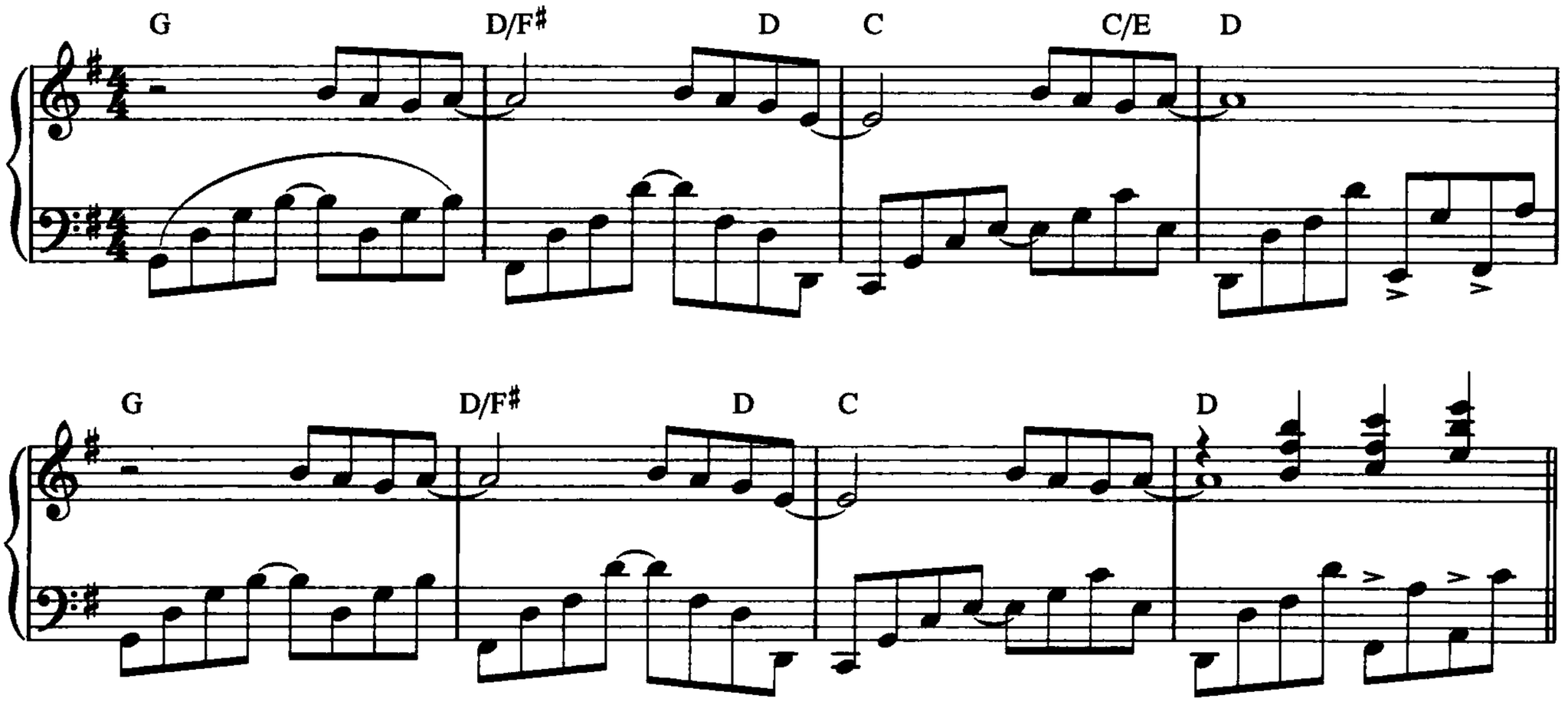
正三和弦的配和弦方法





在传统和弦理论中，属和弦（这里指的是第Ⅴ级和弦）原则上是不允许进行到下属和弦（这里指的是第Ⅳ级和弦）的。但是，随着音乐和声理论的进一步发展，这样的概念已经被许多音乐创作者摒弃。我们在和声色彩上的选择概念，已经不再受到传统和声理论的制约。功能的进行往往被放在追求和声色彩变化、创新等概念之后。因此我们可以将过去传统和声理论中的这种逆进行，更新为这样一种理论：属七和弦的进行方向不适宜解决到下属和弦，而属音三和弦允许向下属和弦进行。因为，导音在这里得到了它该去的位置。关于属和弦进行到下属和弦的例子，在现在的流行音乐中非常多见。

见谱例《Wonderful Tonight》的前奏部分。



如果一首乐曲从头至尾就在这三个正三和弦上转圈，将会使音乐本身变得毫无生机，而且缺乏动感，非常单调。就像是绘画中的红、黄、蓝三原色，看多了也会让人在视觉上枯燥乏味。而副三和弦就像七

彩虹中的橙、绿、青、紫。正确地利用和配置副三和弦就一定能够使曲调更加具有可欣赏性，并且能够将即兴伴奏更好地运用和融汇到曲调中来。

试弹奏以下谱例。

自新大陆主题曲

♩=68　　德沃夏克　曲

这是一首速度缓慢、旋律优美、抒情的大调乐曲。由于仅仅使用了该调的三个主要和弦，使乐曲的进行和情绪变得非常沉重，和声效果更加呆滞。无论我们在伴奏织体上如何处理，都很难做到和旋律融为一体。再来分析一个谱例。

选自《yesterday today》（do as infinity)

♩=70

C(add9) Cmaj7/B F/A Fm6 C G7/B Dm7/A C G(11)/B

Am Am7/G D7/F♯ Fmaj7 Gsus4 C G/B Dm7/A C G(11)/B

Am Am7/G D7/F♯ Fmaj7 Gsus4 Fmaj7 G7sus4 C F F♯dim G7sus4

这首歌曲的原声和声配置远远超出我们现在所掌握的和弦范围，如乐谱所示，大量的 maj7、7sus4 等和弦应用在这首歌曲中。我们假设仅仅使用主三和弦来为乐曲重新配伴奏，那结果将会面目全非，严重影响这首歌曲的总体情绪。但是，在结尾的一段中乐曲仅仅使用了临时转调后的三个主三和弦（F 大调），而在这里我们却不觉得色彩上的单调，原因就在于临时的转调使我们突然感到耳目一新了，假如乐段继续下去仍然用这几个和弦来支撑旋律，相信也不会构成好的效果。这里说的临时转调，实际上是和声系统的转调，而在旋律上是根本没有出现的。

当然，并不是在任何乐曲中都不能够仅仅使用正三和弦来完成乐曲的伴奏，相反，有许多乐曲假如添加了过多的副三和弦反倒会影响乐曲的主题风格。我们所知道的很多歌曲如：《假如幸福就拍拍手》《四季歌》等等。为这些旋律配伴奏时，所使用的和弦并不复杂，而且就只是用到了各个大小调的正三和弦。通常情况下，使用正三和弦为具有进行曲节奏、情绪欢快、歌颂题材风格的歌曲或乐曲配置伴奏，可以让伴奏与旋律相得益彰。

如果幸福你就拍拍手

日本歌曲

四季歌

总体来说，假如在一首乐曲中，特别是流行歌曲，仅仅使用正三和弦来为乐曲配置和声，那么肯定会使原来的乐曲风格、乐曲思想变得索然无味。在遇到这样的流行音乐时，如果我们加入副三和弦并将副三和弦与主三和弦进行有机替换，相信情况会完全不一样。

2. 正、副三和弦的替换

在大小调和声中，除Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ三个和弦外的其他四个和弦Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ就是副三和弦，副三和弦是正三和弦的辅助和弦。完成了正三和弦的配置，在这个基础上，可以使用替代法加入副三和弦，或者说使用副三和弦来取代正三和弦(但是这里请大家注意：不能够将决定曲调的调性和弦替换或者取代，否则将会改变曲调的调性)。只要能够掌握好和弦的基本概念，加入副三和弦的伴奏就容易得多了。

譬如：Ⅵ和弦既是主功能组又是下属功能组，那么在T－S之间就可以插入Ⅵ和弦。同样以《城里的月光》为例，可以看出副三和弦的加入或者使用主副和弦的替换是有其规律的。

正、副三和弦的配和弦方法

在“主－下属－属－主”的和弦进行里，下属和弦包含了的音符有上主音、下中音各和弦中的两个音符，那么，用上主音和弦或者下中音和弦来替换掉下属和弦是完全行得通的，只是在选择前后两者任何一个和弦时，要根据该和弦的后面究竟用什么和弦进行连接。譬如，已知后面的连接和弦是半终止（即属和弦），那么这个和弦之前可以选择为：

主－下中音－上主音－属

主－下中音－下属－属

主－下属－上主音（或者重属和弦）－属

主－中音（可以为大三和弦）－下中音－下属－属

一种例外的情况：半终止有时不一定结束在属和弦上（这种例子不多见），而是结束在下属和弦上，也叫做变格半终止。见以下谱例：

今夜你寂寞吗

♩=92

变格终止

F Am Dm B♭ Gm Am B♭

F Am Dm B♭ Gm

C F F7 B♭ Am

Gm Dm C G7 C

F Am D Gm

G C F

这时候，就不可能将半终止结束在属和弦上。遇到这种情况要多加分析，然后再决定如何配置和弦。

总之，利用副三和弦的加入，来替换原本使用正三和弦的配置，在和声色彩上将会得到更进一步的丰富，会使音乐的和声进行产生无穷尽的动感，同时真正起到支持曲调的流动，使音乐得以不断延伸的积极作用。根据上述的几个和弦进行我们看到，近关系和弦之间的连接有着明显的特点，那就是共同音。共同音越多，主副和弦之间的关系也越近，反之则关系越远。

小提示

所谓近关系和弦是指两个相邻的和弦中，其共同音越多，关系也越近。

譬如：

(1) 主三和弦为C时，按照其远近关系依次为C、Am、F（向下属和弦的进行）。

(2) 主三和弦为F时，按照其远近关系依次为F、Dm、Bdim（向属和弦的进行）。

(3) 主三和弦为G时，按照其远近关系依次为G、Em（向主和弦的进行）。

见谱例《好想好想》。

好想好想

徐嘉良 曲

S

Dm G7 C7sus4 C7

F B♭ C F Fmaj7/E Dm G9/B

C7sus4 C7 F B♭ C7/E F Fmaj7/E

Dm G7 C7sus4 C7 B♭ Am

B♭ F B♭maj7 Am Gm7 Gm7/F

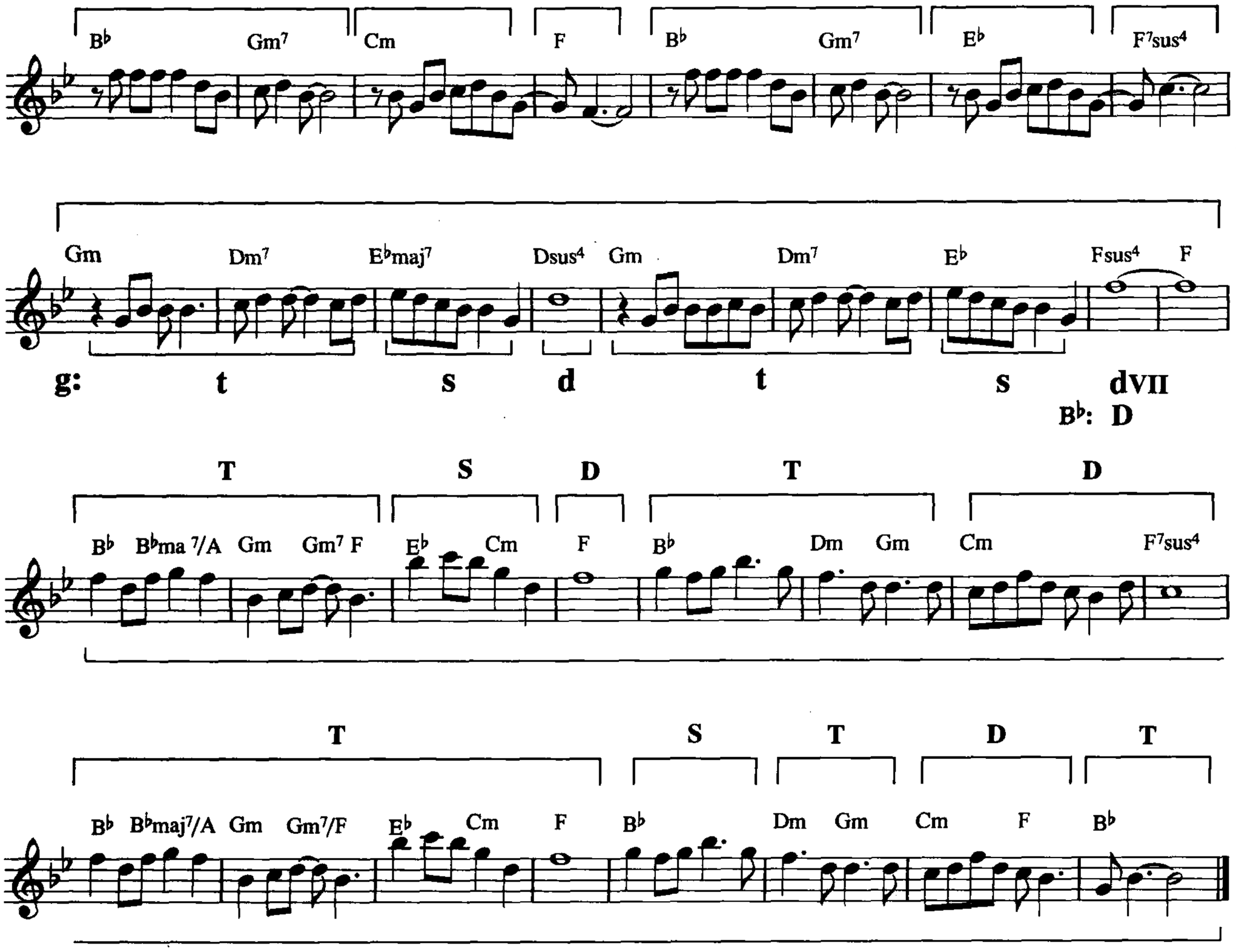
S D T

B♭ C7 F

3. 大小七和弦以及附加音

就像建筑结构一样，首先是打桩（编配主三和弦），然后是框架（编配副三和弦），再后来就是房子的装潢设计。仅仅在乐曲中使用正副三和弦，乐曲虽然有了更加丰富的色彩，但是还缺少一些对色彩的倾向性，这样就用到了大小七和弦和附加音。相信谁都会觉得这是一种较为完美的配和弦方法，因为增加了这样的和弦结构使乐曲在原来丰富的和弦色彩基础上，有了对旋律进行上的倾向性。

再次以《城里的月光》为例，来说明使用适当大小七和弦以及附加音的配和弦方法。



综上所述，我们应该结合各种和弦的特点，充分发挥和弦功能的作用。尤其是在乐曲半终止和乐曲结尾的全终止上要做一些有机的调整，考虑运用变化和弦（包含七和弦）、重属和弦（包含七和弦）、属七和弦等等对乐曲的和声色彩做进一步加工处理。

4. 区分和弦音与和弦外音

当我们在为乐曲配和声时，往往会被乐曲中出现的众多音符所迷惑，常常会左顾右盼地用了某个和弦，却发现当中还有其他音符不是和弦内的音，于是，不知如何是好。其实，要注意的是：除了考虑旋律的局限性外，和弦本身并非一定要将这段旋律内的音符全部包含在内。如果我们为旋律设定为一小节一个和弦，那么，首先应该考虑的是这个和弦的功能是否合适，然后再考虑旋律部分是否与和弦中的音符会产生非常大的冲突，然后来进行和弦的调整。

和弦外音根据它是与和弦同时出现，还是在和弦之间出现，被分为强拍上的和弦外音和弱拍上的和弦外音。强拍上的和弦外音如延留音、倚音、持续音，这三种和弦外音与和弦仅仅发生短暂的撞击并且

很快地得到解决。弱拍上的和弦外音如经过音、辅助音、先现音和跳进的辅助音，这几种和弦外音是在和弦之间，不与和弦发生撞击。

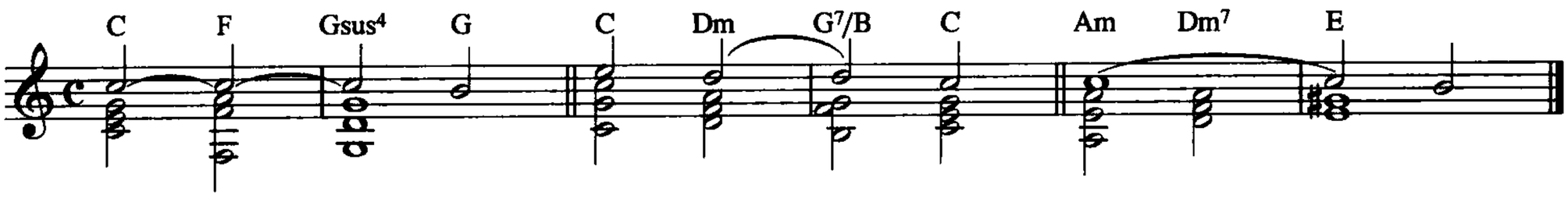
和弦外音的种类：

(1)经过音

经过音或称为非主要音。它只是连接两个连续和弦（或音程）中的主要音，并不属于前后任何和弦（或音程）。

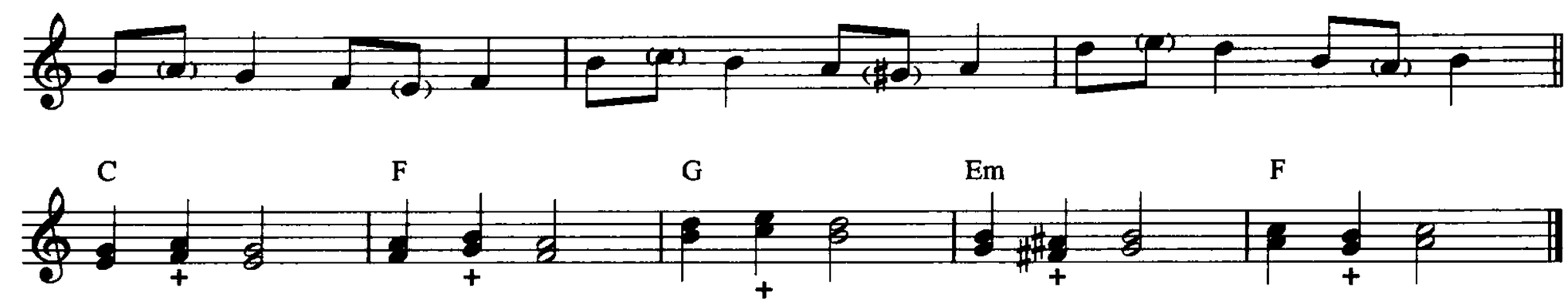
(2)延留音

延留音是前一和弦的和弦音在变和弦时不立刻离开，而是停留一段时间，然后再解决到新和弦的和弦音。



(3)辅助音

辅助音是同一和弦音两次出现之间的自然音或半音装饰，使旋律更富于变化。辅助音还分为上辅助音和下辅助音。



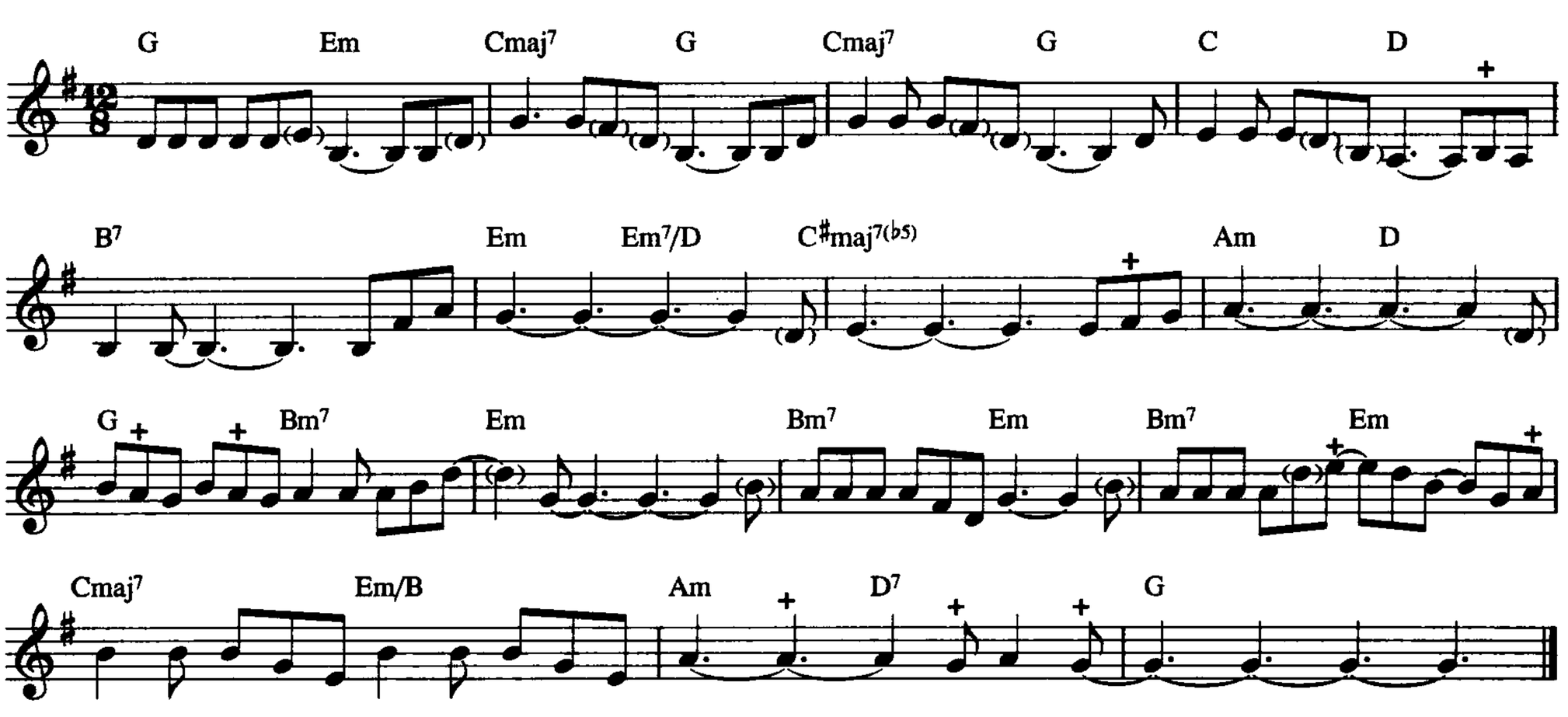
(4)先现音

先现音是后一和弦的和弦音在前一和弦中提前出现。先现音通常比较短，不与前一个和弦发生冲突。

(5)跳进的辅助音

当辅助音不是两端都有和弦音支持，而是只有一端有和弦音时，称为跳进的辅助音。

谱例《情深深雨濛濛》谱例中将经过音、延留音、辅助音、先现音和跳进的辅助音都标示出来了。括弧内的为跳进的辅助音，其他+为经过音、延留音、辅助音、先现音。



在遇到和弦外音时配置和弦所需要遵循的原则（以一个小节配置一个和弦为例）：

（1）时值相等时，强拍优先。

（2）遇到切分音时，时值长的音符优先。

（3）时值长短不一时，时值长的音符或强拍优先。

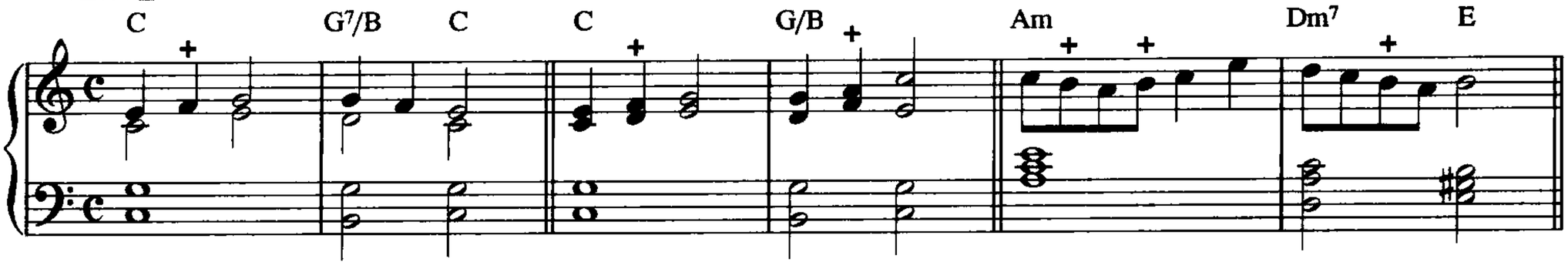
（4）遇到经过音时，按照所包含的和弦音多少来决定，和弦音多者优先。

（5）遇到辅助音和跳进的辅助音时，被辅助音优先。

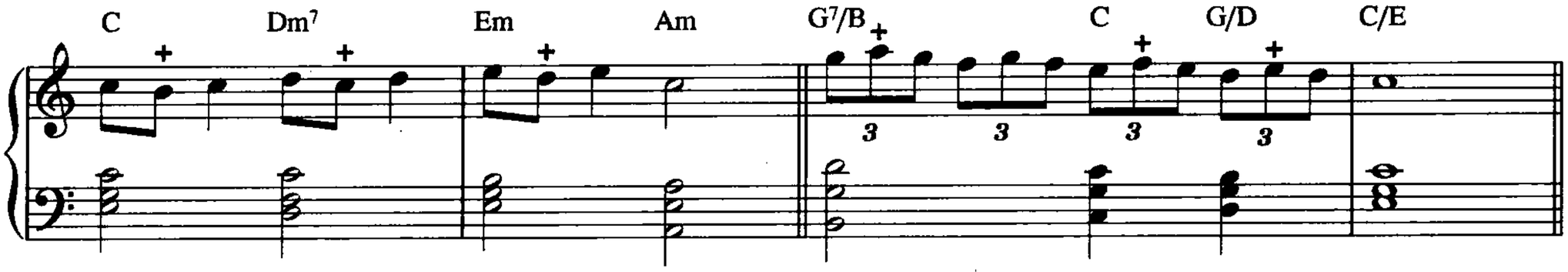
（6）遇到先现音时，不考虑当前小节的和弦而将先现音纳入后一个小节的和弦音当中。

（7）当遇到终止或者半终止时，应以和弦功能的正常进行为优先权。

经过音



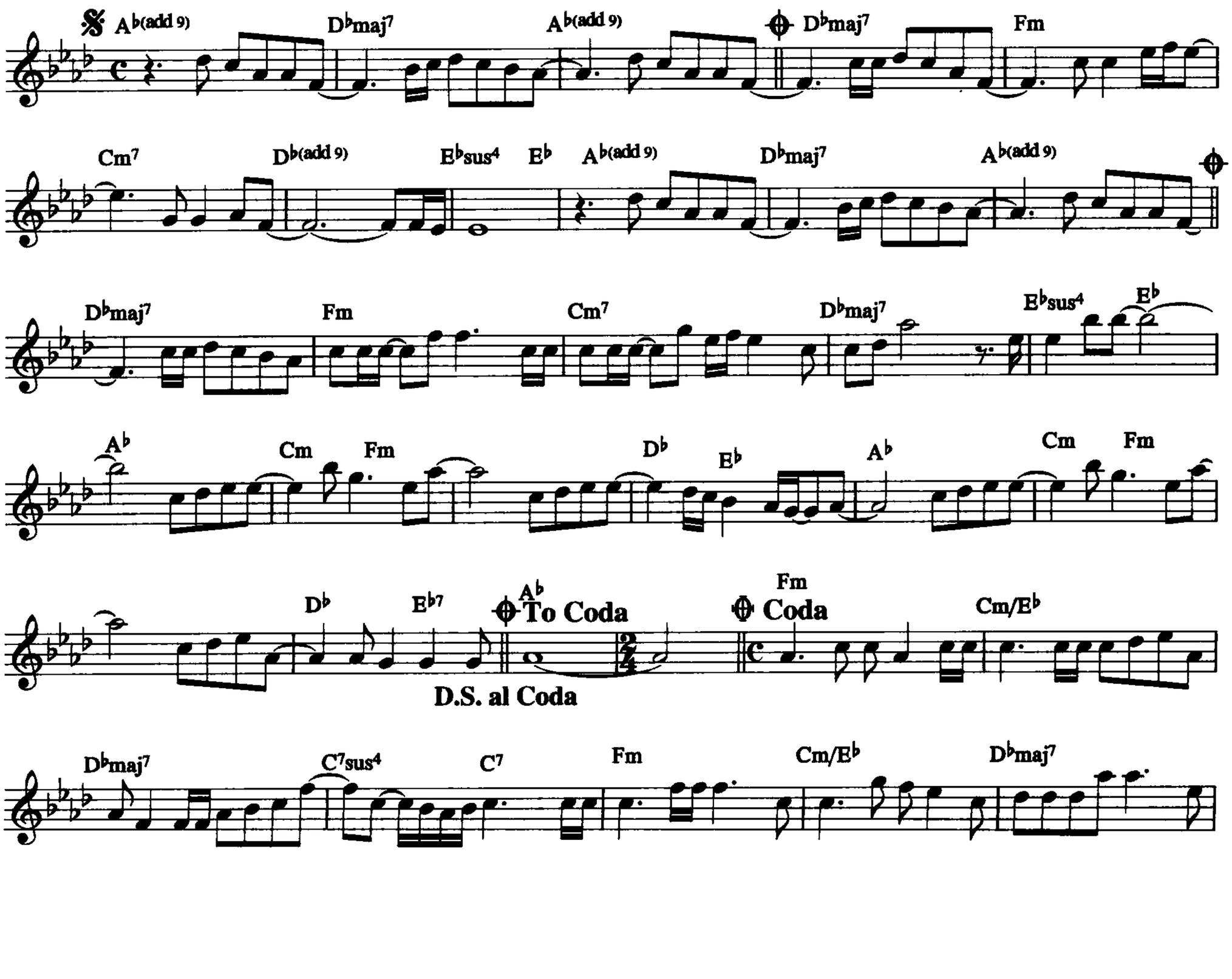
辅助音

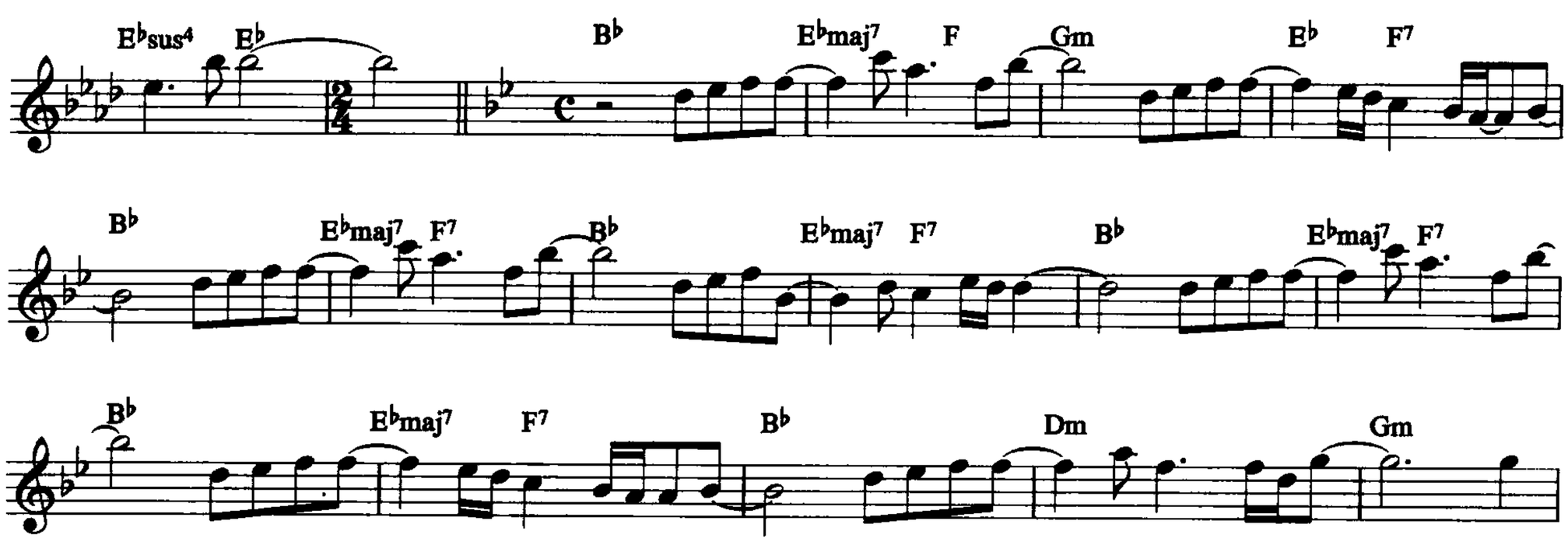


跳进的辅助音

相关练习题（分析下列乐曲片段，正确区分经过音、延留音、辅助音、先现音、跳进的辅助音与和弦外音）

选自《How Did I Fall In Love With You》





掌握了上面介绍的配置和弦的一些基本方法，在实践中多加分析练习，运用各种方法将所学与实际情况相结合，我们对乐曲的和弦分析和把握能力就会越来越强。在后面的章节中，我们还会陆续谈到和弦配置特别是流行钢琴的和弦配置方面的更多方法与技巧。

相关练习题（分别用主三和弦、副三和弦、大小七和弦及其附加音和弦为下面的旋律配和声并标记和弦）

♩=84

《盛夏的果实》

♩= 92

《我家在哪里》刘家昌　曲

♩= 70

《奉献》

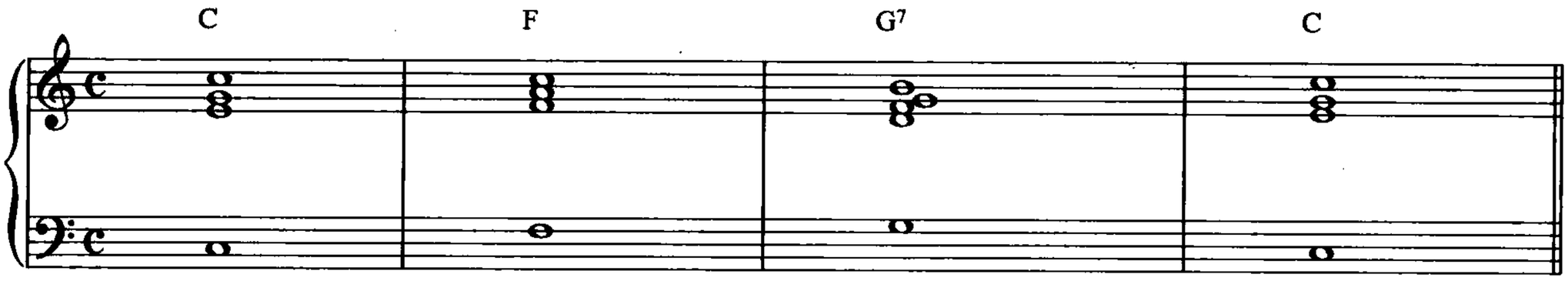
第三节　伴奏织体

1. 伴奏织体素材

首先，请看一个和声示例：我们已知一个现有的和弦连接是 C－F－G7－C。

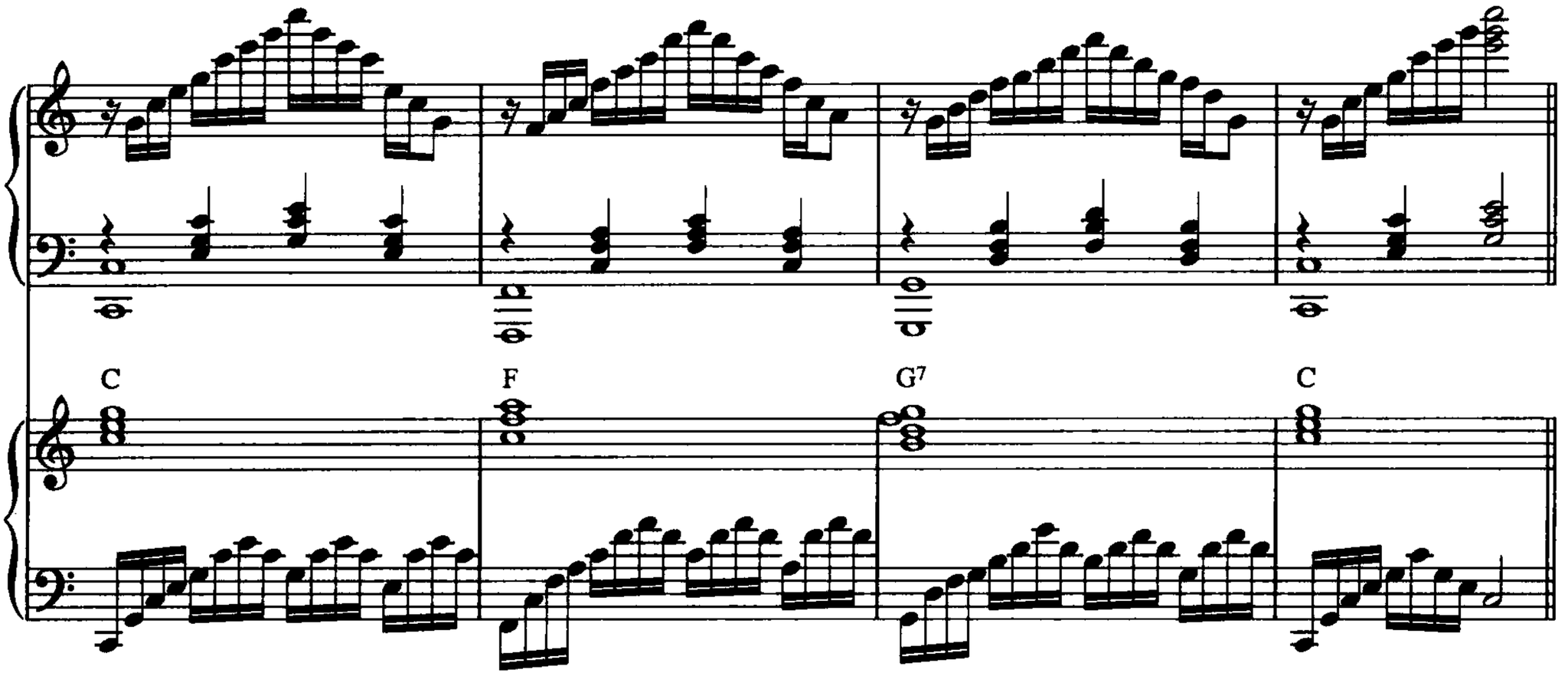
现在我们将这个和弦连接运用琶音音型应用到钢琴的伴奏织体中，并且由浅入深地在乐谱上一一表现出来。

这是一个基本的和弦进行：

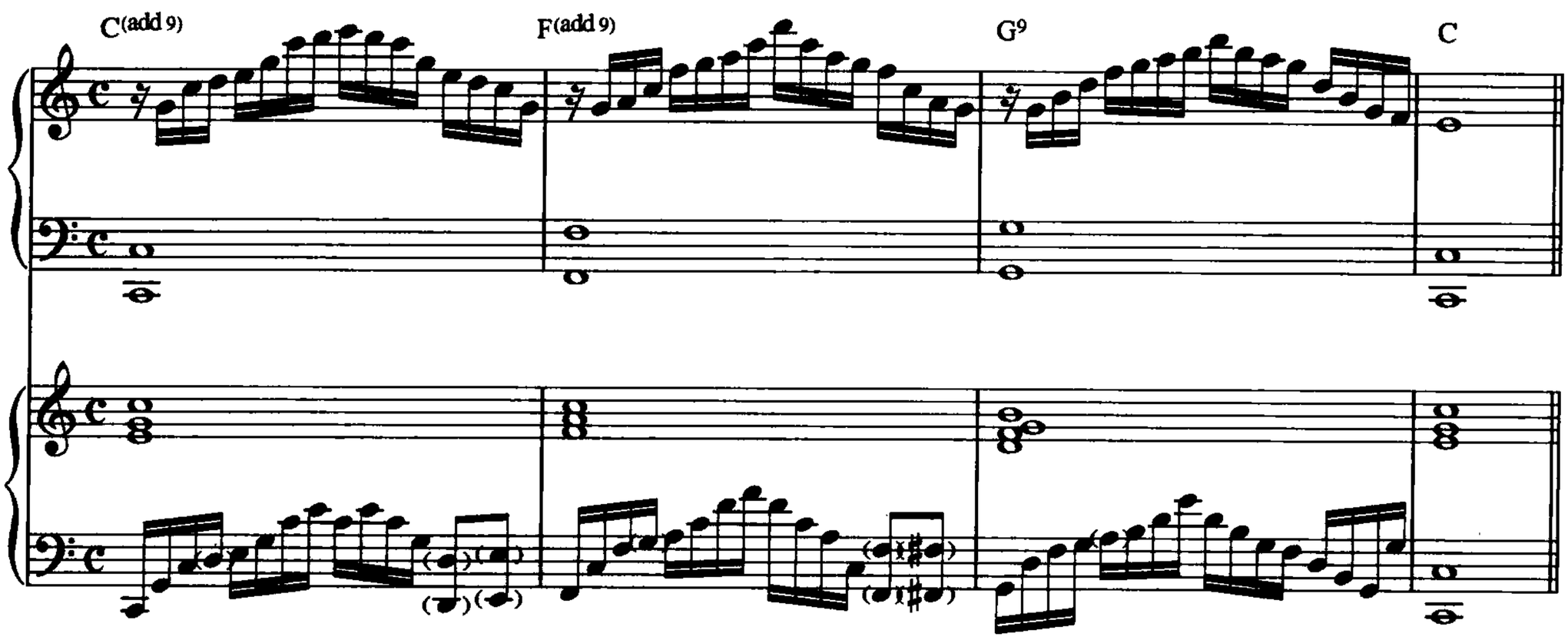


这个和弦进行的八分音符琶音伴奏织体一般为：

而它的十六分音符的琶音织体一般有：



加入经过音(也称扩展二度音)的琶音织体一般是：



还可以加六度音形成的琶音织体：

加六度音和九度音的琶音织体：

由上面的谱例我们可以看到，以八分音符为伴奏织体的部分相对较容易，以十六分音符为伴奏织体的部分较之前者要难，但并不是不可用，当乐曲速度不算快的情况下，相对难度也就降低了。而且，对于这种伴奏织体如果稍加练习也是能够应付自如的。第三种伴奏织体应该说是前者的扩展，同样是十六分音符，同样是原有的和弦进行，但是在原有的和弦基础上增加了二度音，而且这样的加二度音和弦无论是柱式、半分解和琶音织体，在流行音乐中已经被广泛地应用。另外，还有在原有和弦基础上加六度音、或者同时加六度和九度音的和弦伴奏织体。

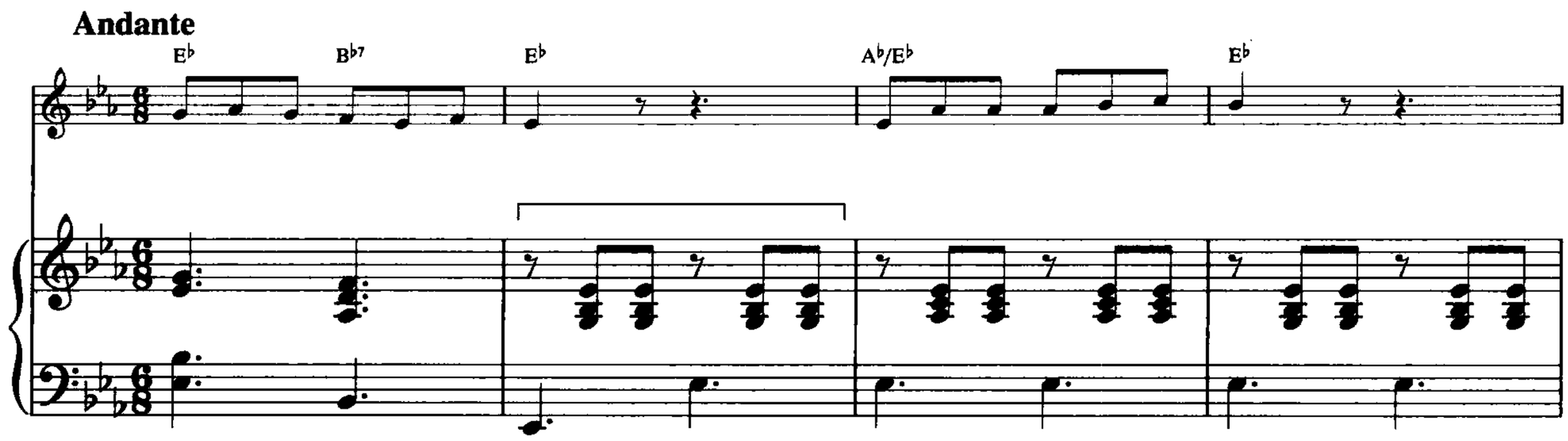
伴奏织体虽然没有一成不变的，但是常用的伴奏织体或者叫做伴奏音型还是有的。我们如果多多地接触钢琴伴奏谱，相信从中能够获取到非常丰富的伴奏织体素材。这些素材的来源不外乎几个方面：

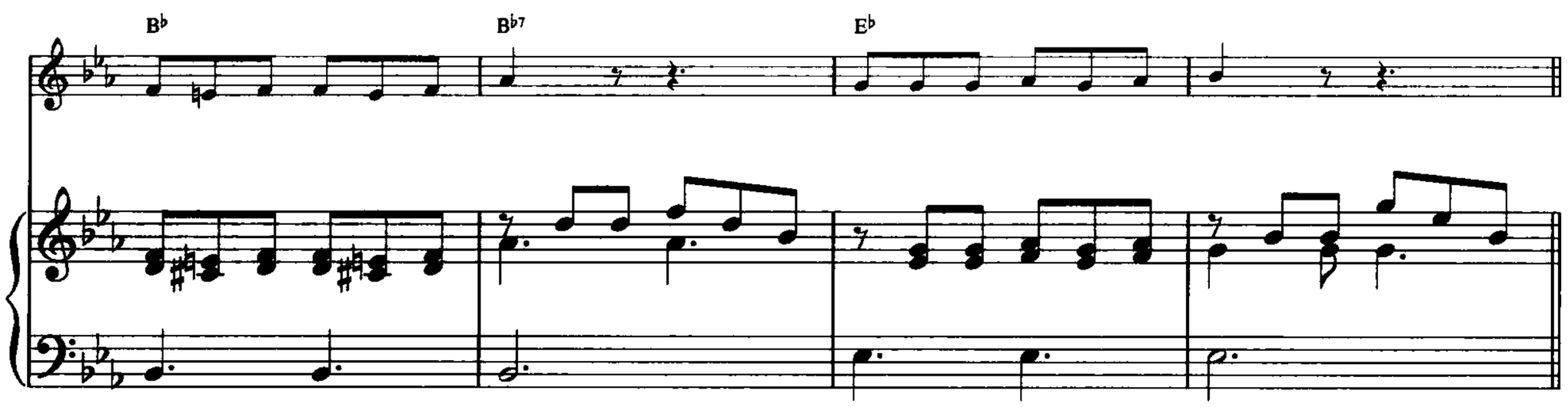
(1)歌曲的钢琴伴奏

如练声曲、流行歌曲、正统歌曲（有人称之为“学院派”歌曲）、民族歌曲等等。

选自《摇篮曲》莫扎特曲

Andante



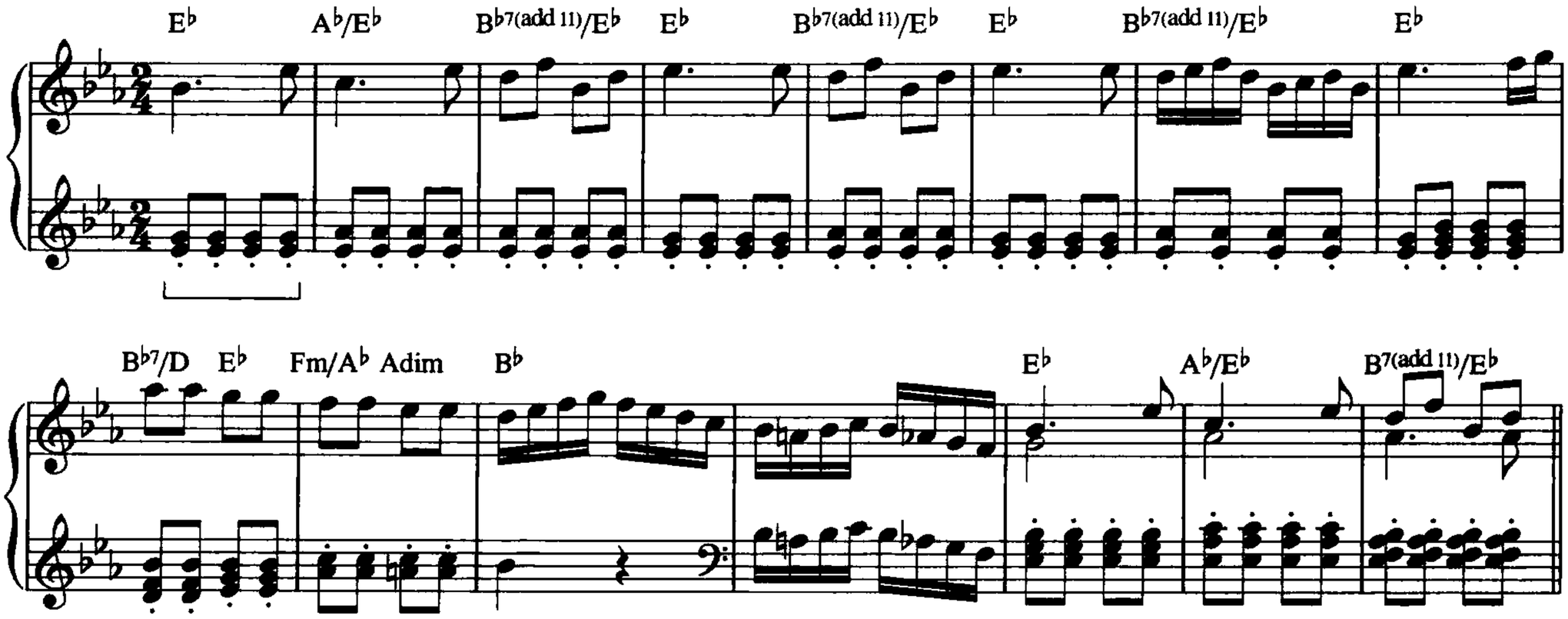


选自《To Fly Away With You》

(2)乐器的钢琴伴奏

如器乐独奏曲、协奏曲等等。

选自《海顿小号协奏曲第三乐章》



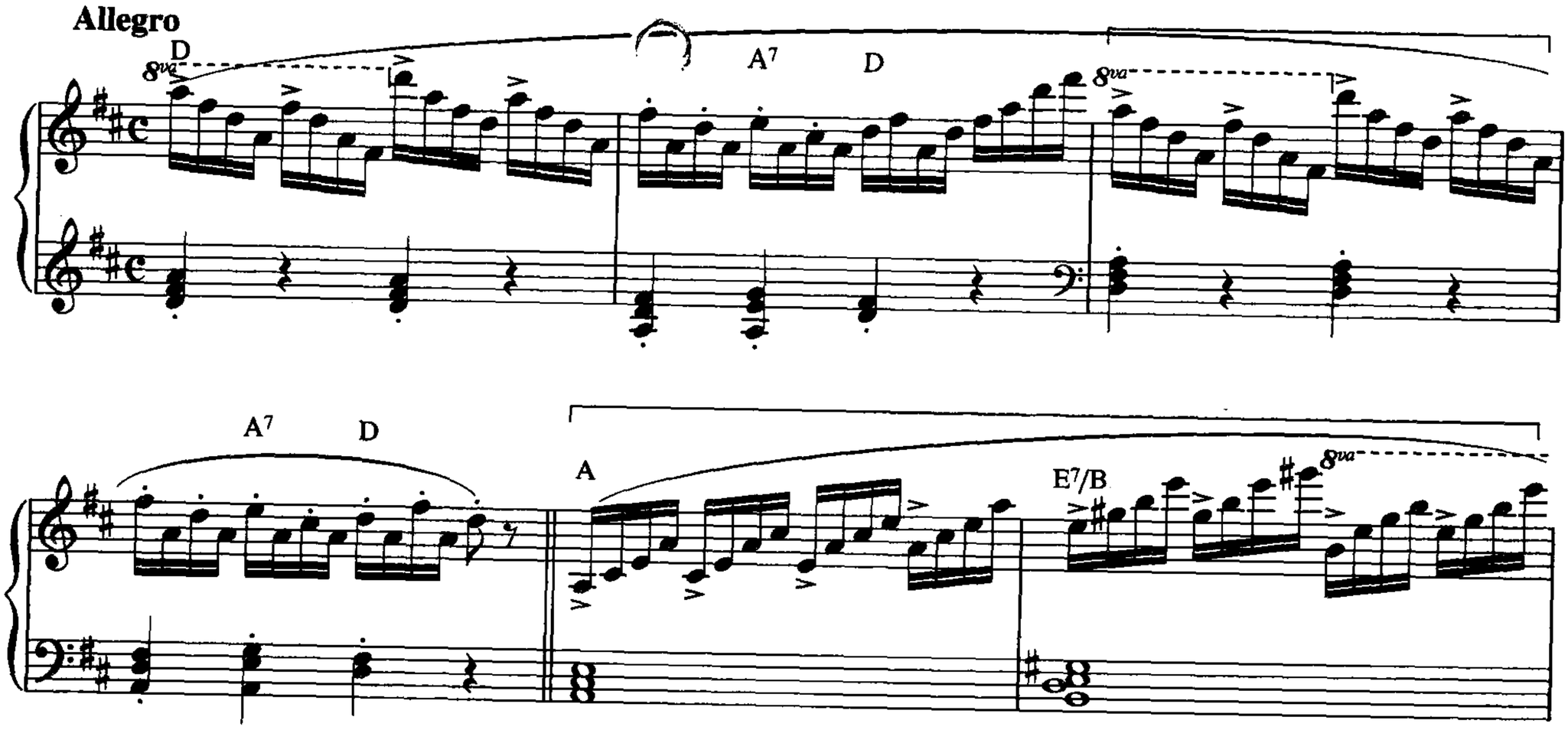
选自《海顿大提琴协奏曲》

(3)钢琴练习曲或钢琴曲

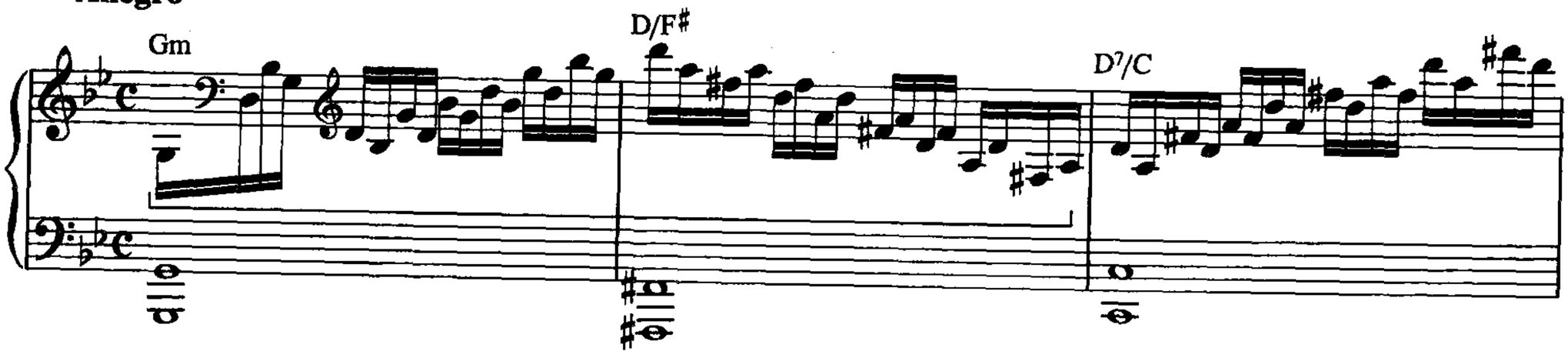
这个部分往往被我们忽视，在练习或演奏钢琴曲时大部分人都不会注意到，实际上，来自于这方面的伴奏素材是最多的。

选自《车尔尼Op 718 No 11》

选自《车尔尼Op 299 No 25》



选自《车尔尼Op 740 No 14》



根据旋律的内容、情绪等设计、选择合适的伴奏织体是即兴伴奏成功与否的关键。因此，要求伴奏者掌握各种风格、各种情绪的伴奏织体。而这些来自于我们身边的原始素材，要靠我们有的放矢地来搜集和整理，使其成为我们在钢琴即兴伴奏中随手拈来的常用伴奏织体，所谓有心者事竟成。

2. 伴奏织体的类型

(1)柱式和弦

基本的表现特点 — 坚定有力、气势磅礴、庄严宏伟 。

柱式和弦的不同运用手法可以表现出不同的音乐特点，主要包括：

①节奏松弛，较安静平稳的柱式和弦，具有烘托的背景作用。

适用于乐曲的开头与中间较平稳的乐段且速度不太快。一般情况下，进入歌唱部分的第一段时或者在歌曲的结尾段落时用得较多。

②节奏短促紧凑的柱式和弦，具有积极主动的表现特色，有较强的动力。

适用于在一些歌曲中强调某几个歌词中的几个字，或者跟随歌词的起伏而变化。这类柱式和弦通常是带有切分性质的或者连续的和弦变化，但是它的出现常常带有一些随意性而且被作为乐曲中的点缀来用。

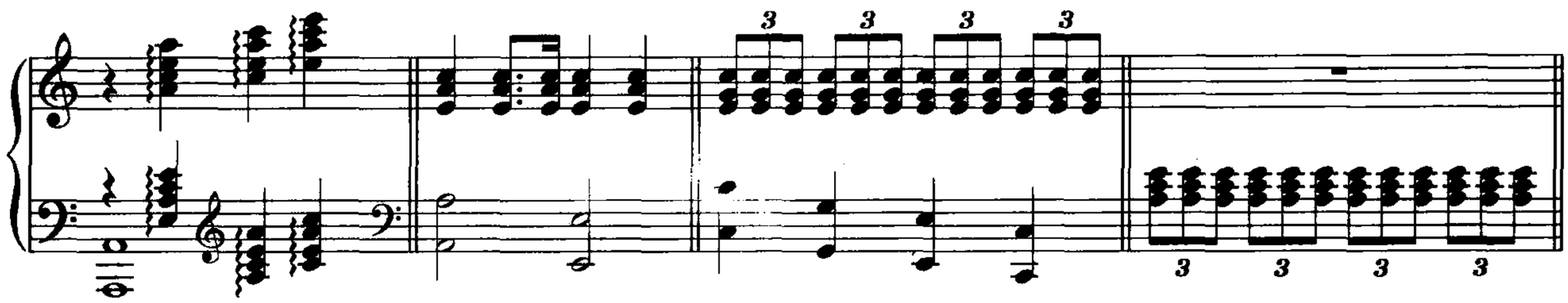
③短促、跳跃、节奏鲜明的柱式和弦，具有舞蹈特点。

适用于速度明快的、具有明显的舞蹈特性的歌曲，这种伴奏织体的选用一定要尽可能的简单明了，而且主要是以强调节奏的伴奏为主，作为对比在中间部分可适当运用简单的琶音或分解和弦。

④敲锣打鼓式的柱式和弦节奏，擅长表现热烈欢腾，动感较强的情绪。

顾名思义，这种伴奏织体的运用是有一定局限性的。这还要取决于乐曲本身是否有需要运用这样的伴奏织体。对烘托乐曲的气氛，或者在乐曲的高潮处运用得当，会起到非常强劲的效果。

下面是一些常见的柱式和弦。



谱例上的伴奏织体仅仅作为参考，当遇到不同节拍时，如3/4、2/4、6/8 等等节拍，只要稍加变换即可运用到伴奏中。

(2)分解和弦

基本表现特点 — 抒情流畅、委婉深情 。

钢琴伴奏中的分解琶音可分为八分音符和十六分音符，三十二分音符琶音不多见。另外，在一些自由节奏的散板乐段或者旋律中的拖腔段落，也会使用一些多连音的琶音。

① 深情、委婉，亦可欢快跳跃。前者演奏手法上以连奏为主，后者往往使用一些跳音的弹法。

② 抒情流畅，富有歌唱性，具有流动的感觉。

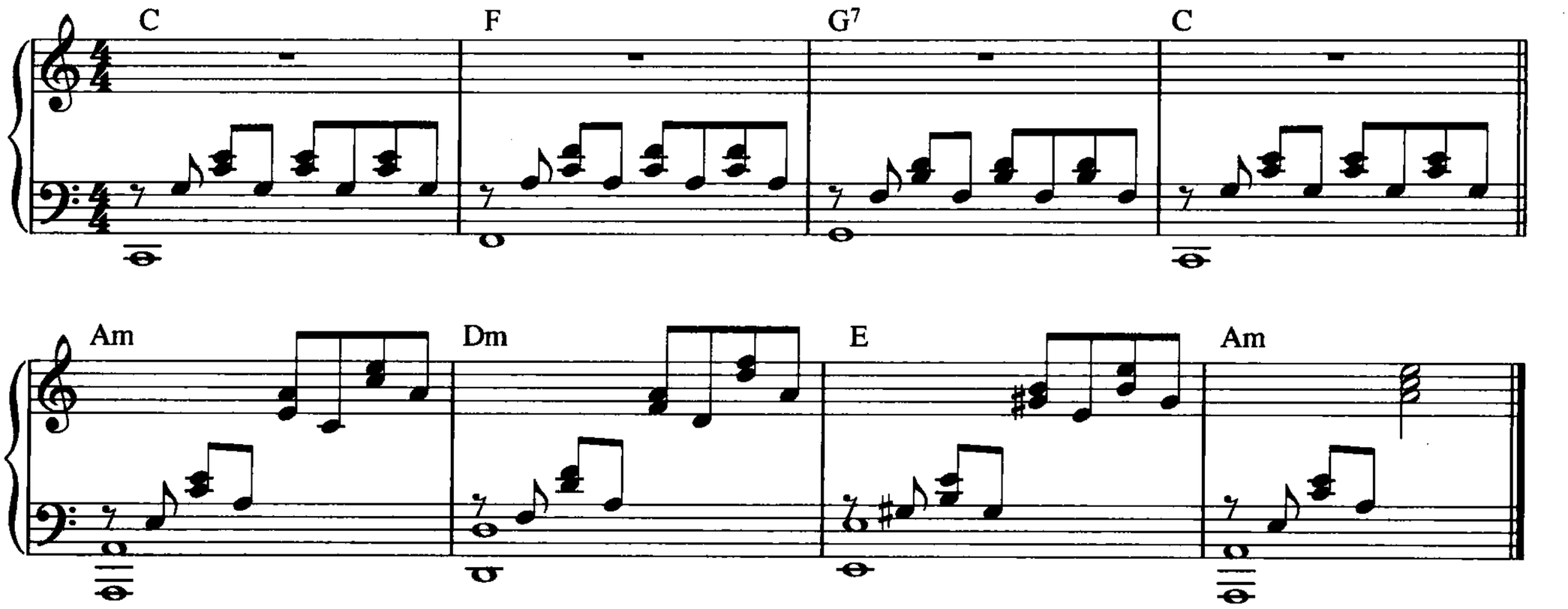
下面是一些常用的分解和弦的谱例。

(3)柱式分解和弦

基本表现特点一欢快跳跃、节奏感强。

柱式分解和弦又叫做半分解和弦，是指将原来的柱式和弦分解出两个部分，一般情况下是在一个单位拍里来完成的，前者双音后者单音或反之。

见谱例。



其特点是：

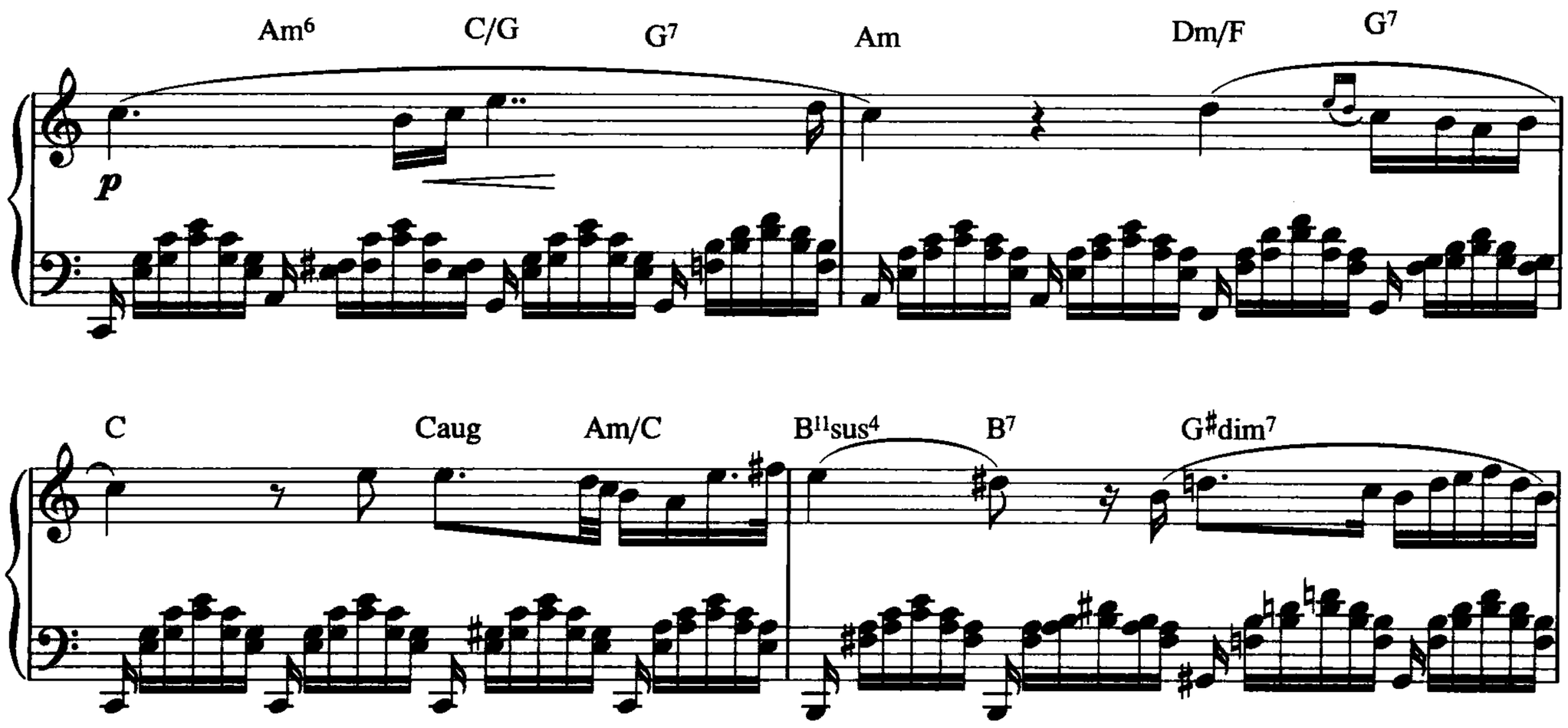
① 低音减少而变得平稳，具有抒情性。

这种伴奏织体非常简单，但能够达到非常良好的伴奏效果，运用和弦的转位可以发挥低音部分独特的进行形式，使得低音部分的流动更加趋于旋律化。适用于速度不太快、曲调性格相对舒缓、叙事性较强的旋律段落。

② 微微起伏摇荡又平稳安静，静中有动。

这里所讲的静中有动实际上就是强调了低音的变化，而右手伴奏部分或者说柱式分解和弦的部分相对比较平稳而且和声功能的变化不大。如：

选自《圣母颂》



③ 节奏鲜明、形象生动，具有舞蹈特点。

适用于速度较快、舞曲风格较为突出的旋律曲调。演奏方式上多半是以跳跃的弹法为主，同时结合句型非常短的琶音，此时低音部分不能太平稳，和伴奏织体一样也需要动起来。

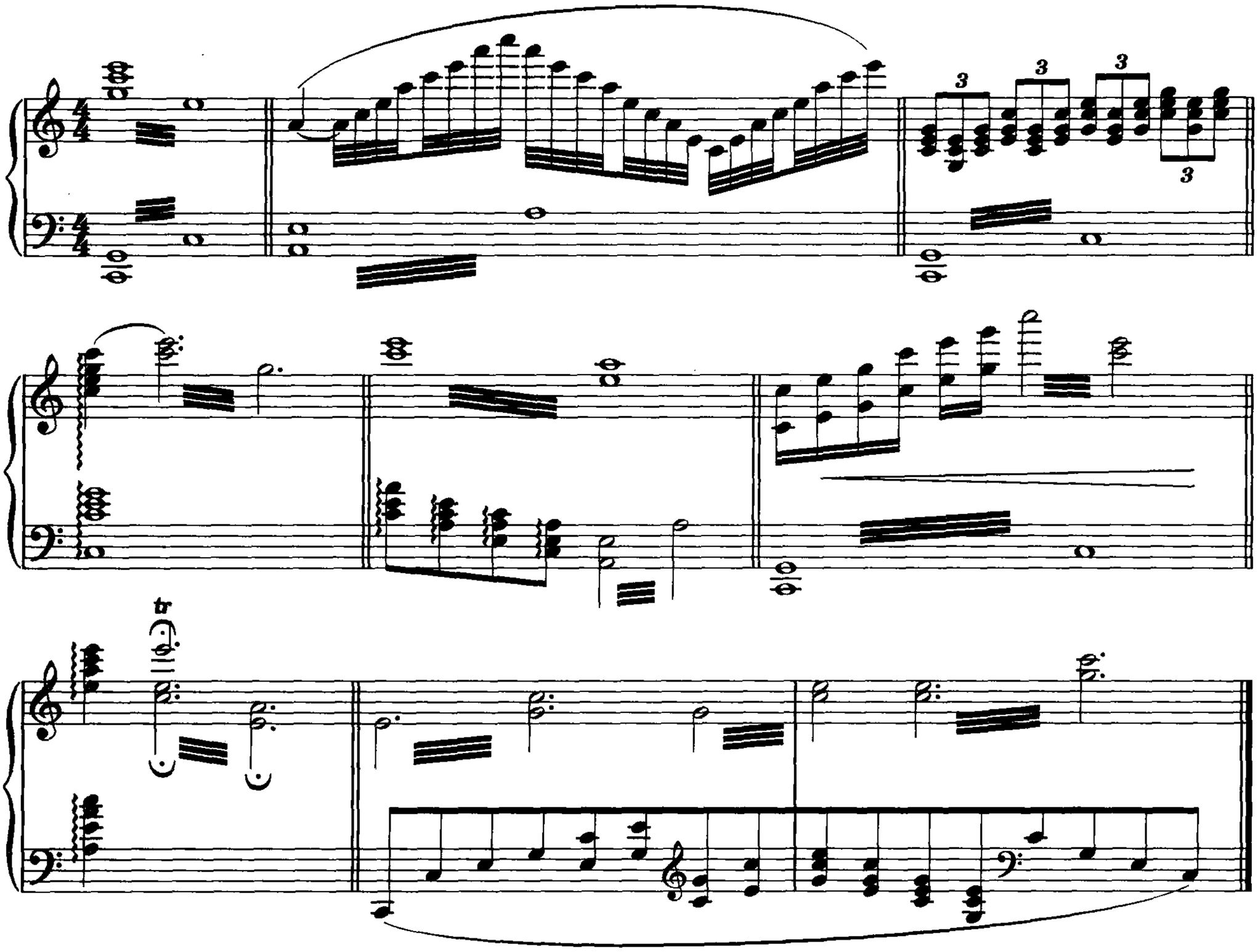
以上三种形式是伴奏织体的基本形式，也常常在伴奏中使用。当然，它还可根据旋律表现的需要进行变化，产生出更多、更合适的音型织体。伴奏音型的使用应注意在统一中求变化。单乐段可只用一种织体，其他曲式可使用两种或两种以上不同类型的织体。但是一定要注意宁可精不可滥，在伴奏中过于花哨地运用伴奏织体只会给人以故弄玄虚、卖弄技巧之嫌，结果把伴奏变得杂乱无章，弄巧成拙。

(4)震音和弦

基本表现特点－通过震音所产生的效果烘托音乐气氛。

震音在流行音乐风格的钢琴即兴伴奏中使用不多，大部分运用于乐曲的结尾。但是在民族风格和戏曲风格的使用上却非常多见，主要运用于音乐的山歌风格、散板、自由速度和尾声中。震音和弦的效果类似于弦乐器的碎弓，大部分情况下都应用于烘托音乐情绪、加强音乐声响力度、弱奏时成为音乐背景的铺垫。

见谱例。



3. 伴奏织体的运用

在第三节已经讲过了伴奏织体的常用类型，现在我们结合乐曲来具体说明如何运用伴奏织体。通常我们应该牢记一个原则，就是你紧我松、你松我紧。意思是：当曲调的旋律流动非常密集时（譬如十六分音符非常多），就不要太多地运用密集的琶音织体来做伴奏，此时可以选择一些柱式和弦或者柱式分解和弦作为伴奏织体。反过来，曲调线条宽松且速度相对不快时可以选择流动性较强且速度快一倍的琶音织体、柱式和弦或者柱式分解和弦织体。但是，即兴伴奏没有千篇一律的模式可循，往往存在着随机性、变化性、技巧性，如果我们对音乐理论、和声学了解得更多更深的话，在即兴伴奏中就能够不断地更新自己的伴奏织体，丰富现有的伴奏织体，从而在不断的实践中逐渐形成自己的即兴伴奏风格。

选自《片片枫叶情》

张智霖与许秋怡合唱的《片片枫叶情》片段，这首乐曲的歌词、速度、旋律、和弦都已经写出来了，如何在此基础上添加钢琴伴奏？分析谱例：乐曲以四小节为一个单元（也即乐句），和弦相应的也是以四个小节为模式化进行，这样就给配伴奏提供了方便。由于这首乐曲的速度偏快但是又不太快，因此选择以八分音符为主线的伴奏织体较为合适。

注意：后四个小节完全照搬第九至十二小节的伴奏织体，这在即兴伴奏中是一种常用的方法。通常情况下，我们不能有过多的时间来考虑如何尽可能多变换伴奏织体，就可以适当地对伴奏织体进行一些简化，以快速完成配伴奏的工作。关于即兴伴奏，在后面章节将有详细的阐述。

《Yesterday Once More》乐曲速度属于中快，所以可以选择八分音符的分解琶音或者结合八分音符的半分解和弦来配伴奏，既突出了旋律的流动，也表现出乐曲本身的叙述思想。

选自《Yesterday Once More》

F Am/E Dm Dm^7/C $B^{\flat}maj^7$

Am Gm^7 C^7 F

Am/E Dm Dm^7/C Bdim $Em^{7(\flat5)}$ A^7

谱例《星语心愿》（张柏芝）：

歌词表现出主人公因为对感情的迷茫而不知所措，在夜幕下独自向星空诉说衷肠的心情。出于这样的动机，在配伴奏的织体上就尽量不要因为乐曲的速度较慢，而选择流动性太强的伴奏音型，这样配出来的伴奏很容易给歌曲造成一种混浊不清的感觉。同时，由于速度慢，也还要考虑到不要将一个伴奏织体应用到全部的乐曲当中，这也会给乐曲造成软弱无力毫无生气之感。基于上述理由，我们可以使用如下的谱例。

♩=74

Em D Em C D Em

L.H L.H

G D Em Bm/D 1.C D Em

1.

2.C Bm/D C D Em

2.

C D Em C D

Bm C D Em

C D Em （省略）

有时，某些乐谱的和弦因为其速度的原因，在和弦的编配上显得非常简单。整首乐曲只有几个主要的和弦（主结构和弦），这样我们可以根据实际情况在伴奏织体上选择较为有变化的伴奏音型，做到简繁交替，甚至还可以适当地加入一些和弦外音。一般情况下，我们为旋律配即兴伴奏要注意到这样一个问题：遇到速度较快的乐曲，在和弦编配上宁愿牺牲和声色彩的变化，也要注重乐曲的清晰的整体结构。

谱例《黄昏放牛》（陈汝佳）这是一首三拍子的乐曲，速度很快，而且音乐情绪非常欢快。除了在伴奏织体上采用分解琶音与柱式和弦相结合的伴奏方式，在演奏技巧上也注重连与断的对比，同时还用上了一些装饰音来填空延长音小节，以表现孩子欢快、幽默、滑稽的天真童趣。

♩=176　　选自《黄昏放牛》

Bm E A E7 A E

B7 E Bm E A

E Bm7 E A E7

A D E A

E7 A

E7

A A7 D A

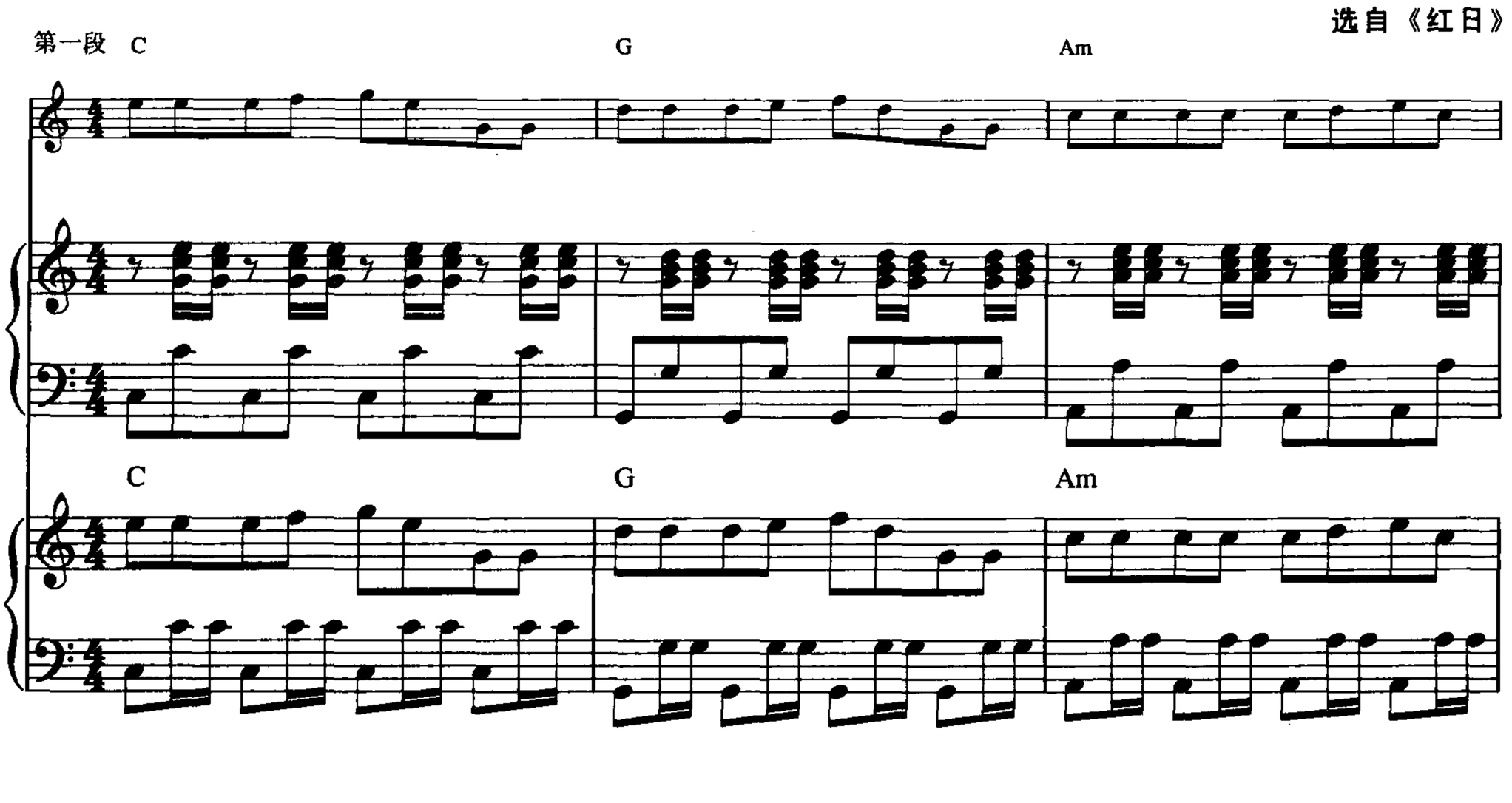
B7 E A

E7

有一些流行歌曲速度较快，旋律、段落重复得比较多，和弦变化也不大。如李克勤的《红日》。处理类似的歌曲伴奏时，除了上述所讲到的使用伴奏织体的简繁交替和分解和弦与柱式和弦相结合的伴奏手法外，还要注意相同段落的伴奏织体对比，注意对比乐谱中第一段伴奏和第二段伴奏的区别。

另外，歌曲《红日》中，有一段旋律在保持速度不变的情况下，线条特别舒展宽广（乐谱第三段）。这里为了不使全部伴奏织体显得紧凑繁忙，使用了一种相对轻松的流动琶音，使伴奏和旋律在此有一种动中有静的感觉。

选自《红日》



Em F D G G♯dim7 Am G/B Am/C

Em F D G G♯dim7 Am G/B Am/C

Dm G C 第二段 C

Dm G C

Dm G C C

G Am Em F D G G♯dim7

G Am Em F G

Am G/B Am/C Dm G C 第三段

C Am F G C

Em Am Dm G

Em Am

应该强调的是，任何一种伴奏织体都不是一成不变的，如何在实际演奏中灵活地运用好伴奏织体，是一个至今还在研究的问题。笔者认为：第一，这和演奏者的音乐理论水平、和声理论水平、对音乐的感悟能力，和钢琴演奏水平等都有关系，是一个因人而异的问题。第二，做到传统与流行相结合，有机地将传统的伴奏方法巧妙地运用于流行钢琴伴奏中。传统钢琴即兴伴奏在演奏水平上，就难度而言较现代流行钢琴即兴伴奏要来得复杂。将传统钢琴的即兴伴奏方法一成不变地运用于流行音乐中，显然不符合现代潮流和时代风格。因为传统伴奏手法过于呆板，缺乏动感，其模式化的伴奏织体，或多或少地限制和僵化了伴奏部分和旋律部分之间的互动。流行钢琴即兴伴奏则解决了传统伴奏方面的欠缺和不足，在灵活运用传统伴奏模式的基础上，更加能够和旋律产生相互推动的作用。第三，多听，多学，多想。加强和声理论的学习，甚至要花时间来研究“为什么这个和弦别人比我用得好听？”不要追求伴奏水平的高深，更不要借伴奏来炫耀钢琴演奏水平。

相关练习题（根据已有的和弦标记，为下面旋律配上简单的钢琴伴奏）

A♭ B♭11 B♭7 E♭ Gm7 A♭maj7 B♭ B♭/A♭ Gm7 Cm
Fm Gm A♭ B♭ E♭ Gm7 A♭ B♭ B♭7/A♭
Gm Cm Fm Gm A♭ B♭ E♭

♩= 62
C Fmaj7 Cmaj7
《雪人》
C Em F C/E Dm Gsus4 G

《靠近》

A(add 9) F♯m9 G

D(add 9) E Bm7 E A E

F♯m D A D E7 A E

F♯m D A D E A(add 9)

《甜蜜蜜》

♩= 64

D Em A D Em A D Dmaj7/C♯ Bm Em A D

Em A D Em A D Em A D D A D Dmaj7/C♯
Bm D Dmaj7/C♯ Bm D A
D Em D Em A
D Em A D A D

第5章 钢琴即兴伴奏的形式

第一节 即兴伴奏的产生

即兴伴奏是指演奏者根据音乐即兴进行钢琴伴奏。对于钢琴演奏者或伴奏者而言，即兴伴奏是一个充分考验其自身音乐天赋、音乐修养、音乐理论以及和声作曲等基础知识的综合性课题。在不同的情况下，即兴伴奏的产生会存在差异。

1. 有乐谱

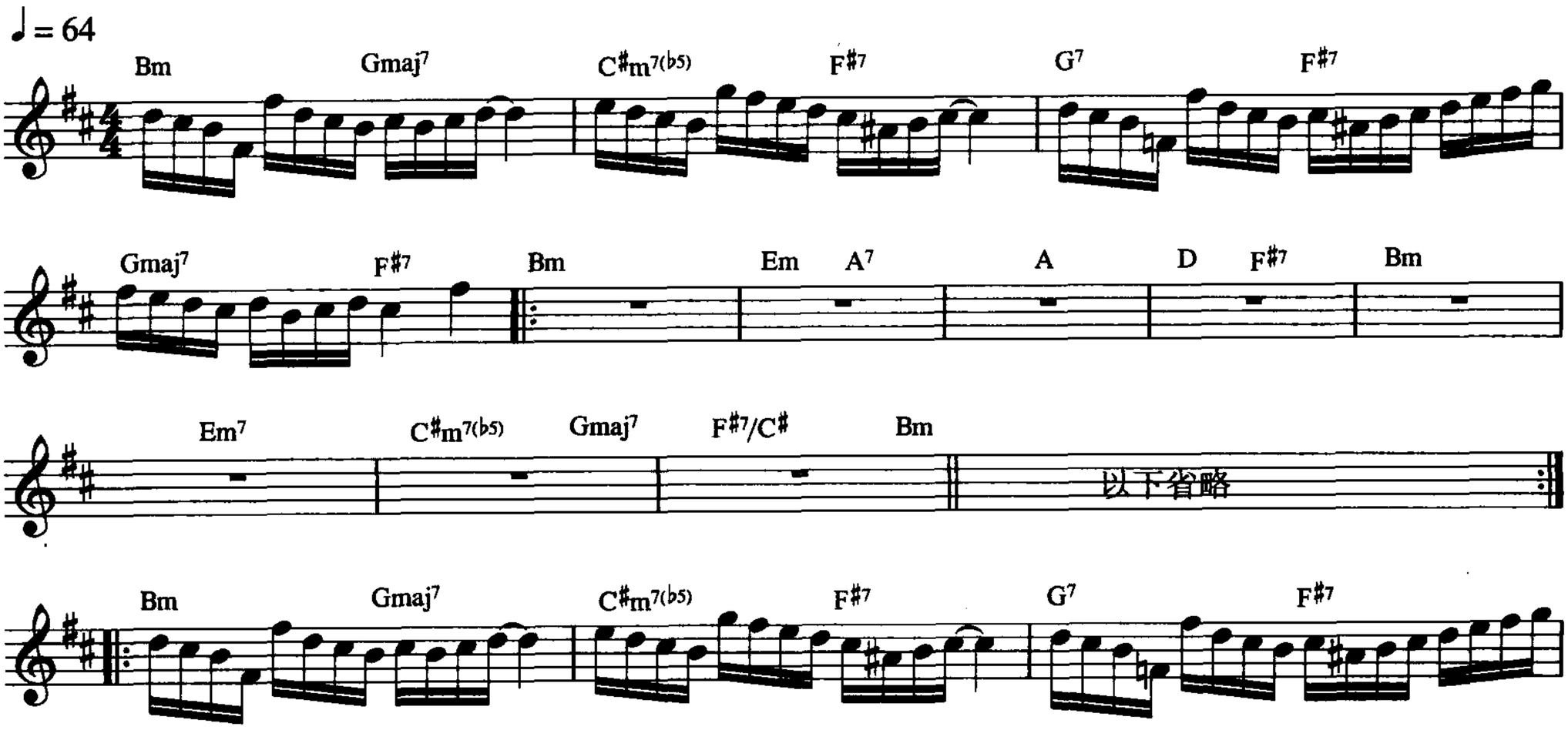
演唱者或器乐演奏者提供给钢琴伴奏者的乐谱仅仅是旋律谱，或需要进一步加工，或具备钢琴伴奏部分，但由于时间的关系，伴奏者没有熟悉乐谱的过程，比如大部分的古典歌曲或者器乐协奏曲都有钢琴伴奏，但是，它们对于一般的演奏者而言有着相当的演奏难度，接触这样的乐谱和伴奏通常是需要时间加以预习的，如果时间不允许就只有临场发挥了。对和弦分析已经基本了解，对伴奏织体也运用自如的演奏员来说，只要快速地将和弦标记在乐谱上，然后根据乐谱已有的伴奏织体就可以很快地适应工作了。

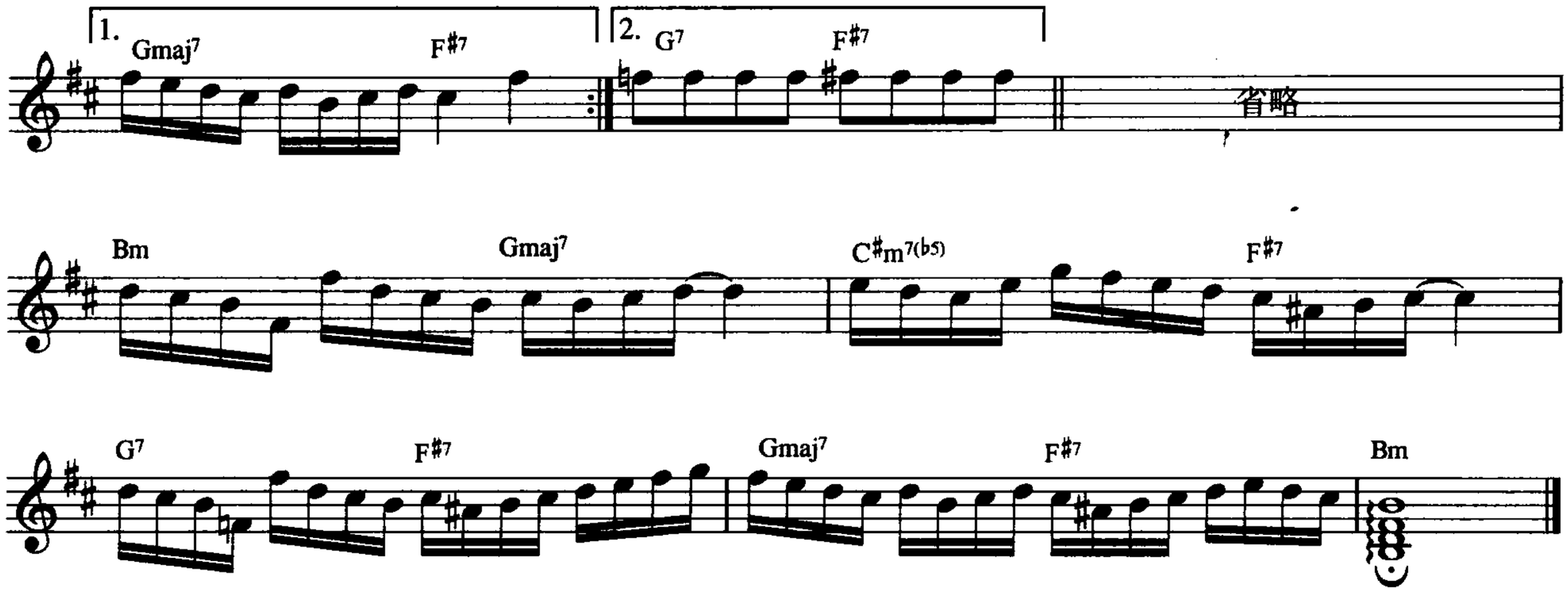
大多数情况下可以把乐谱分为有旋律乐谱和无旋律乐谱。

(1)有旋律乐谱

这种乐谱有两种：一种是在旋律的上方已经标记了和弦的进行以及连接；一种是仅仅有旋律而没有和弦标记。前者要求按照作标记的和弦，根据乐曲的情绪、风格选择适合的伴奏织体进行钢琴伴奏；后者则要求凭借伴奏者的个人能力即时配和弦和伴奏织体。

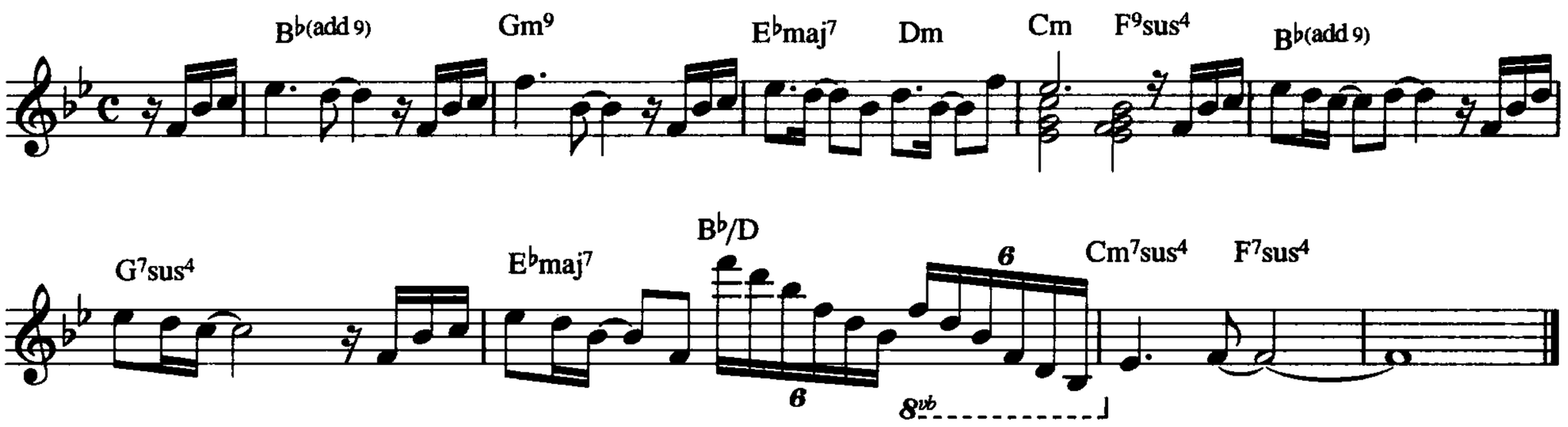
这是来自梅艳芳演唱的一首歌曲《女人花》(中间有部分省略)，乐谱中除了在钢琴有旋律的部分才将音符写在谱上之外，其余全是用和弦标记在上面相应的各个小节。这类乐谱在现在的流行乐队中很常见，它要求演奏者对歌曲至少是从听觉上感知过，或者通过其旋律的特点能够从中得到一些启发，才能够即兴地将左手伴奏部分添加进来。



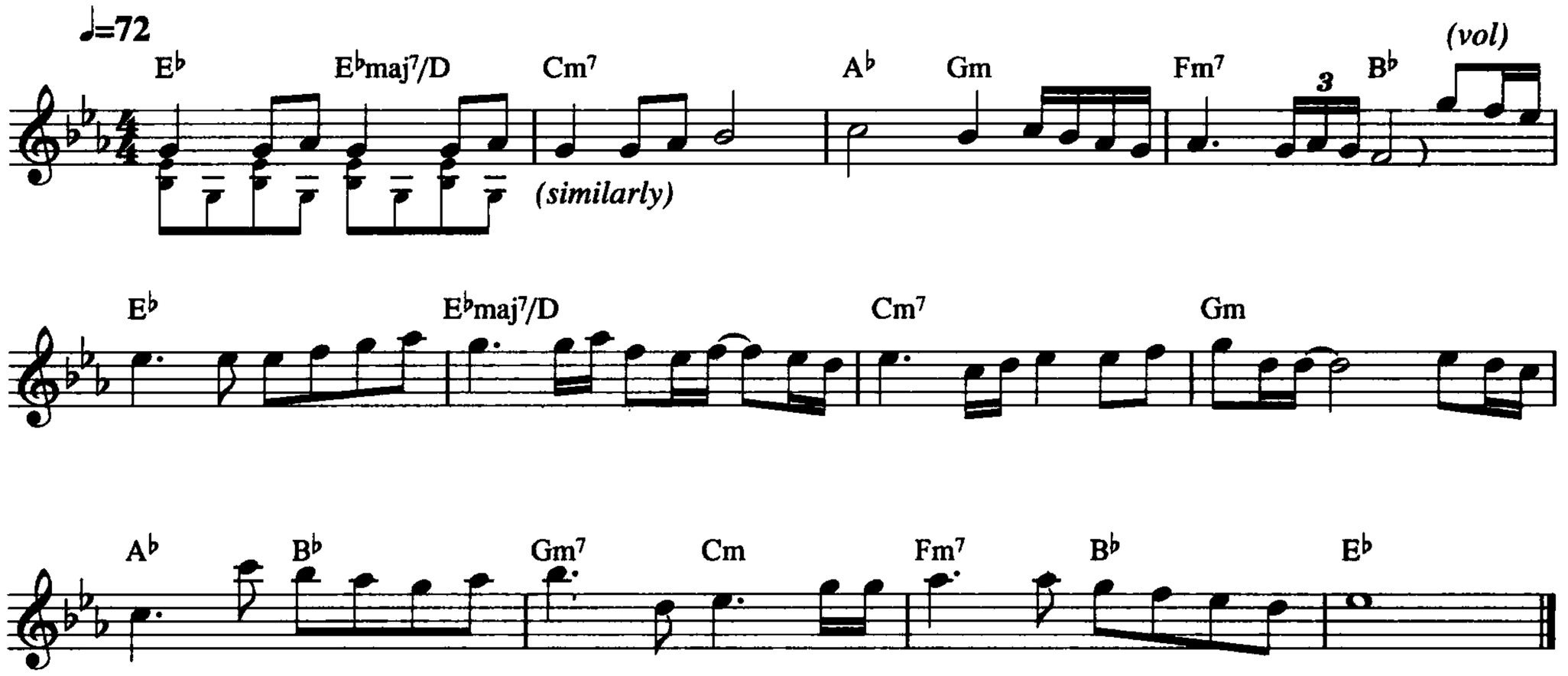


选自满文军的《懂你》。前奏、间奏、尾奏齐全，和弦、节奏音型也有了。伴奏的织体就需要靠伴奏者自己来即兴发挥。

这是零点乐队的一首歌曲《爱不爱我》(前奏)，旋律部分与和弦已经写出来，伴奏部分则要求演奏者即兴添加。



下面的谱例选自刘若英的一首歌《后来》，前奏部分除了主旋律、和弦，在下方还有一个伴奏音型的提示(similarly 表示和前面的相同)。



(2)无旋律乐谱

下面的谱例叫做《人生就是戏》(省略)，乐谱上没有旋律，但是标记有和弦，伴奏织体的风格指定为“恰恰”，前面四个小节在线谱上标记的并不是具体的音高，而是在所标记的和弦基础上应用该伴奏的节奏音型。也就是说这类乐谱要求伴奏者必须了解“恰恰”风格的节奏音型，否则无法完成乐曲的伴奏。因此，对于钢琴即兴伴奏者来说了解各种风格的伴奏织体非常重要。

这是一首著名的《加州旅店》（部分有省略），在流行乐队中钢琴的部分没有旋律，乐谱上仅有的就是和弦，在需要和乐队达到同时 Action 时，才将节奏音型写上乐谱了。这样的乐谱在当今以流行音乐为主导的乐队中司空见惯。

小提示

Action一词在英文中意为动作、作用、战斗、行动、举动、行为、(戏剧或书中)的情节和(某一地区、领域或团体中)最能产生效果、最有趣、最有刺激性的活动。在流行音乐中常常出现于为了强调节奏的不安定性、强调歌词中较为激烈的词句、在节奏上意图做到一些引人注意的并且不规则的堆积式和弦。它的节奏特点通常是具有切分性质，同时人为地破坏掉音乐节拍上的强弱平衡。

通过以上乐谱分析，可以看到两者之间在本质上是相同的，那就是都突出地表现在“即兴”上。无论是哪一种配伴奏形式，都需要演奏者至少是在左手声部（或左右手结合）为有旋律和无旋律乐谱配上钢琴伴奏，或者说必须完成有旋律和无旋律伴奏的和声层。

2. 无乐谱

演唱者或器乐演奏者无法及时为钢琴伴奏者提供可参考的任何伴奏资料，譬如为演唱者作实时伴奏，这种演奏形式实际上就是完全凭即兴的感觉，音乐随心而来、源于灵感。又譬如为某些诗朗诵、舞台剧等等临时创作并演奏钢琴背景音乐。这种即兴伴奏是根据特定的主题和中心思想进行。这样的一种钢琴伴奏形式与其说是伴奏，倒不如说就是钢琴独奏。

第二节 即兴伴奏的基本条件

1. 钢琴或键盘专业技术

由于钢琴即兴伴奏尤其是流行音乐的即兴伴奏，除了需要演奏者对常用的钢琴伴奏织体有娴熟的现场表现能力，还需要其在伴奏中针对乐曲中不同段落、不同音乐风格的曲调有敢于再创作的精神，因此要求其钢琴或键盘专业技术至少能够在车尔尼《流畅钢琴练习曲》（作品 849）中期、全国钢琴专业（业余）等级考核四级以上，或者具有中等师范学校音乐专业学生的水平上或相当于这个水平。

2. 音乐理论水平

钢琴即兴伴奏除了专业技术外，由于在伴奏过程中还涉及到基础音乐理论、和声学、民族民间音乐、基础作曲常识、配器法、曲式学甚至对位学等等专业音乐知识，因此，钢琴演奏者本身已经不再是普通意义上的钢琴演奏表演，而是在担任音乐设计师兼作曲和指挥的角色了。一个好的钢琴即兴伴奏演员，兼任如此繁多的任务，还同时在演奏过程中将自己的音乐思想迅速地表现在即兴伴奏的全过程中，并非所有普通钢琴演奏者所能及的。反过来，好的钢琴伴奏者能够在表演过程中演唱者或器乐演奏者施放兴奋剂，给予他们更多的灵感和情趣，从而增强演员们的表演欲望。能够良好地胜任钢琴即兴伴奏的至少应该达到全国音乐素养等级考试（业余）三级水平，或者对基础音乐理论基本掌握。

第三节 即兴伴奏的主要形式

1. 有旋律伴奏

所谓有旋律伴奏，是指已经具备钢琴伴奏的基本条件，因为我们已经知道旋律的存在了。这样的钢琴即兴伴奏有以下特点：伴奏基本上是为旋律服务的，钢琴伴奏的地位很明显是次要的，伴奏者要做的就是选配和弦、搭配适当的伴奏织体、给旋律部分的流动增添活力。相比之下，它在即兴程度上有一定的制约性，给伴奏者自由发挥的余地也小了很多。

遇到这样的情况，我们首先要做好曲式分析，然后选配和弦、设计和弦的进行方式，当以上工作完成后可以将伴奏乐谱写出来，一些在伴奏织体上运用自如以及即兴伴奏能力较强的演奏者甚至可以直接在钢琴上进行伴奏了。

还有一种乐谱，上面有了旋律，同时也有了和弦，更加详细的乐谱甚至连和弦的低音走向也写得清清楚楚。这样的伴奏谱现在非常多见。遇到这样的乐谱时，我们当然不需要考虑如何配置和弦的问题，更多地应该了解乐曲的创作意图、音乐风格、曲调的速度（还包括理解歌词）。完成了这些工作，只要为其搭配好合适的伴奏织体就可以了。

另外，如果完全出于即兴弹奏的原因而演奏的钢琴曲，也和有旋律乐谱的配伴奏方法相似，只是前

提必须是演奏者已经熟悉和了解要演奏的乐曲，或者具备即兴创作旋律的能力。这对于即兴演奏者来说是一个新的内容，要求也相当高了，因为涉及到了理论作曲，在此就不赘述了。

相比之下，无旋律乐谱的钢琴即兴伴奏就难多了。

2. 无旋律伴奏

所谓无旋律伴奏，是指钢琴伴奏者配合旋律进行伴奏，或者根本就不知道旋律乐谱，任由歌唱者或者其他乐器演奏者现场表演，为其进行配伴奏。这个难度是可想而知的了，因为伴奏者一方面要聆听旋律同时还要为其配上和弦、配上伴奏。如果伴奏者没有一定的音乐修养和非常熟练的和声理论知识，加上必须掌握的基本作曲常识，是根本无法完成的。所以，这个伴奏形式是考验伴奏者的音乐修养和音乐理论知识的。毫无疑问，即兴伴奏能力一般的钢琴演奏者并不是无法做到，只是这个过程相对困难一些。

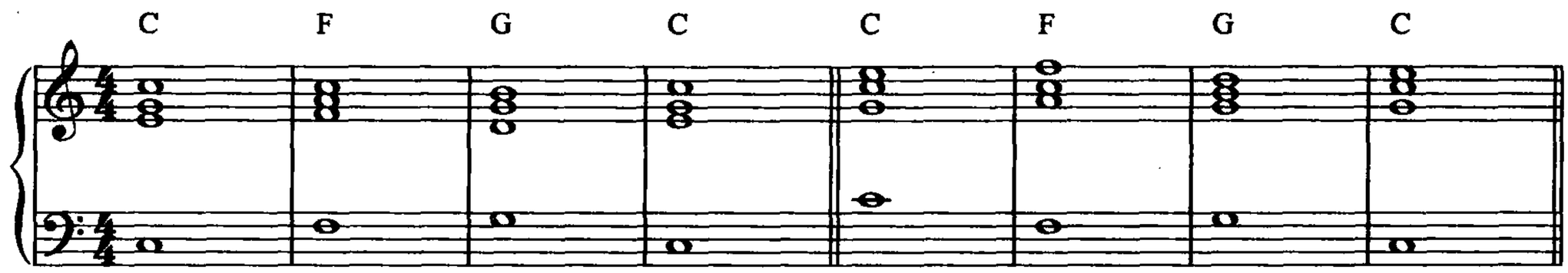
无旋律乐谱的钢琴即兴伴奏也非常适用于弹唱，边弹边唱的形式现在非常广泛。由于演唱者已经把旋律表现出来了，那么，钢琴伴奏部分除了交待出前奏、间奏和尾奏等等外，主要职能就纯粹是伴奏。

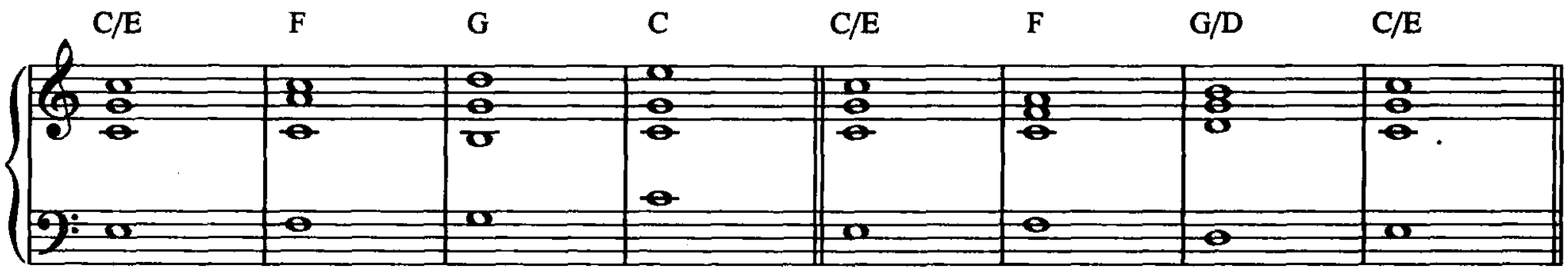
这样的伴奏形式是否有规律可循呢？答案是肯定的。因为，既然和弦的进行有它的规律，那么旋律的进行也应该有它的规律。我们都清楚旋律本身就有一定的和声进行规律，作曲者在创作旋律的过程中不可能不想到和声。譬如我们都已经习惯于在半终止使用属音和弦，结束句时使用主音和弦。而在乐曲的开始时，为了加强调性大部分还是以主调的主音和弦作为基础的。这就已经告诉我们，至少在开始、半终止、结尾的部分和弦的一般规律了。那么在半终止前面呢，不是也有规律可循吗？属音和弦的前面一般是使用重属和弦、上主音和弦、下属和弦的，这又是一个规律。大家知道属音和弦出现后一般情况下都是进行到主音和弦，但是当我们不想让其解决到主音和弦时那该如何处理呢？选择的余地还是非常大的。如属和弦到中音大三和弦、属和弦到下中音小和弦（或者大和弦），属七和弦到降下中音大三和弦、属七和弦到升下属大三和弦，等等。解决的方法非常，就要看我们对和弦的理解和掌握了。

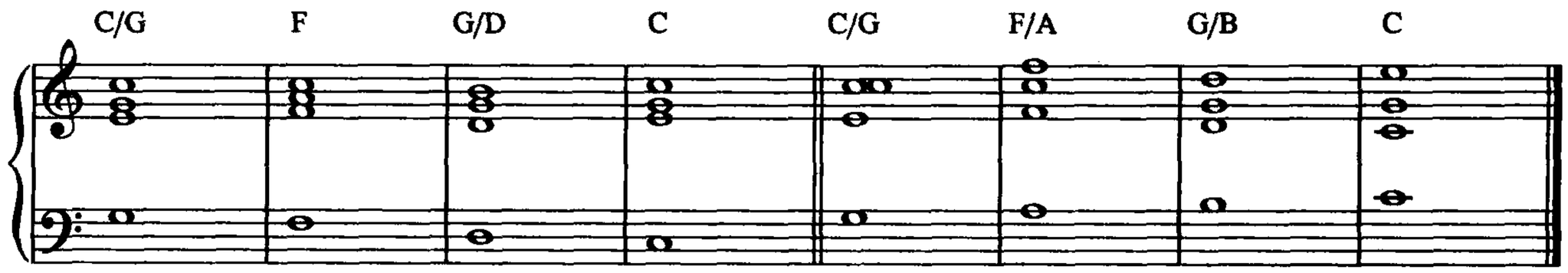
以下是大部分乐曲和弦配置上的几个常用模式（不分大小调，以 C 大调的三和弦为例）：

[注]乐谱中仅以主三和弦的原位、第一转位、第二转位示例。

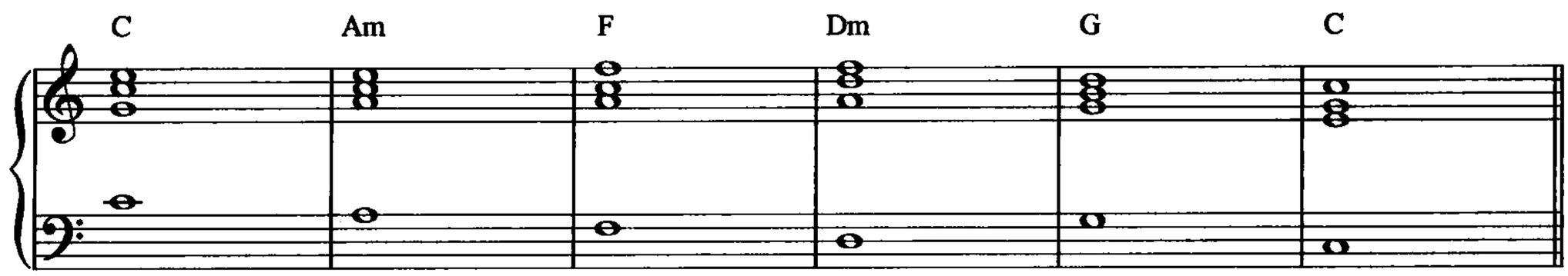
(1)主-下属-属-主 (C-F-G-C)

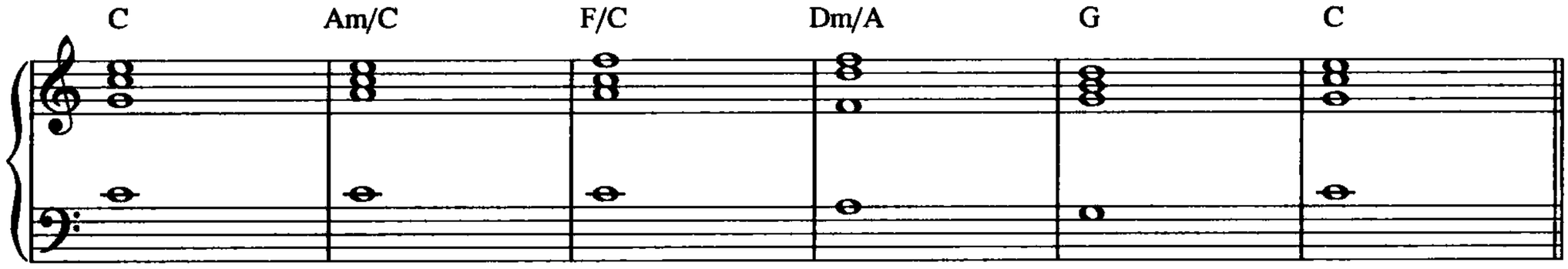


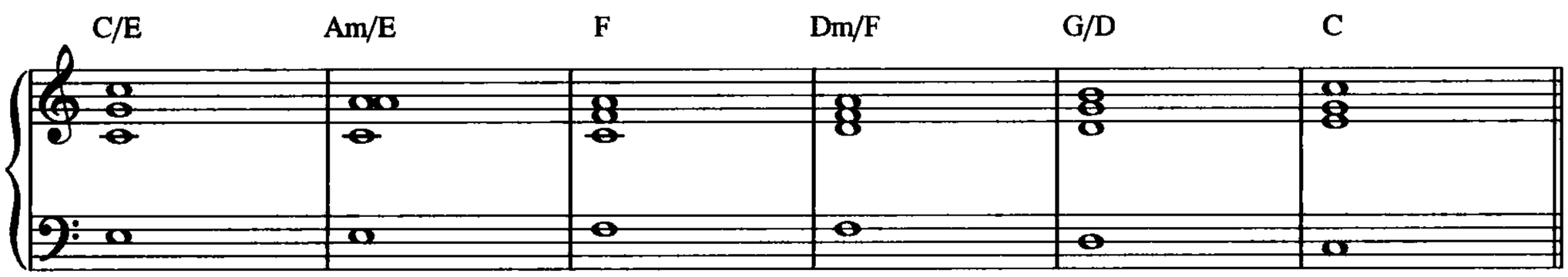


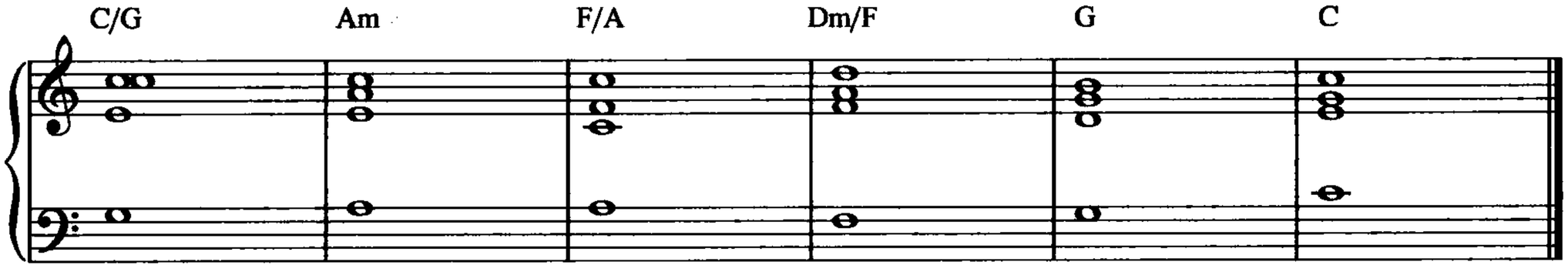


(2)主-下中音-下属-上主音-属-主 (C-Am-F-Dm-G-C)

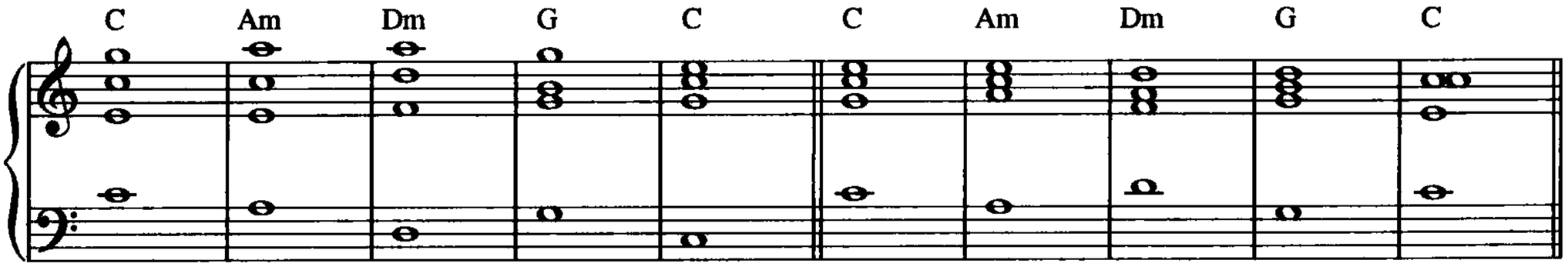


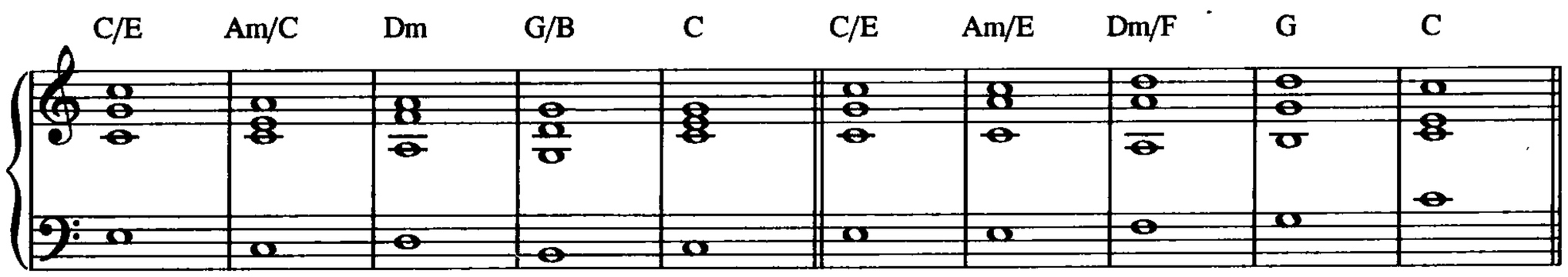


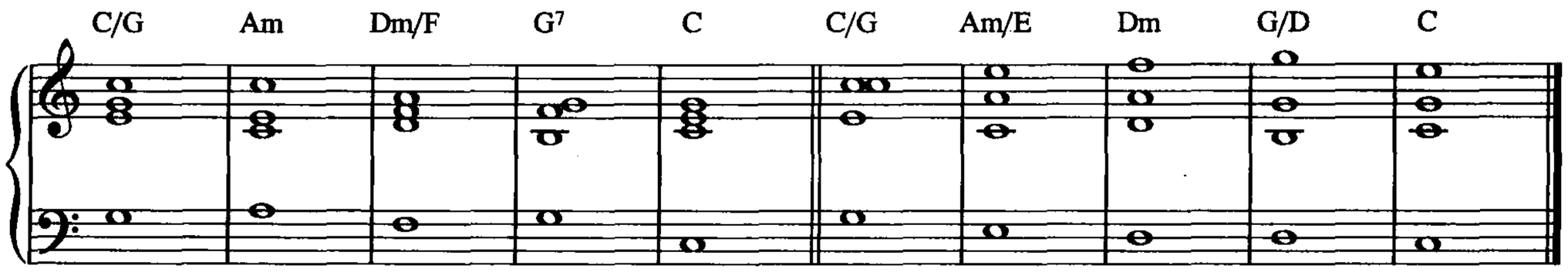




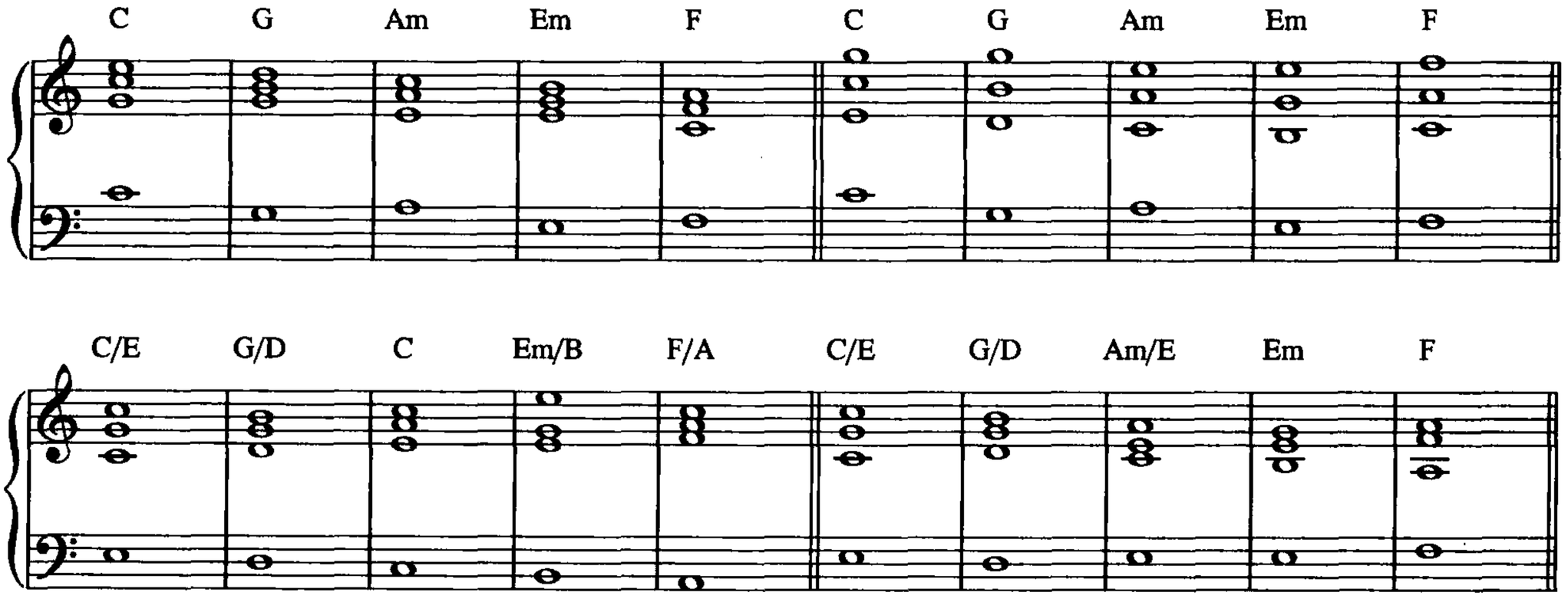
(3)主-下中音-上主音-属-主 (C-Am-Dm-G-C)

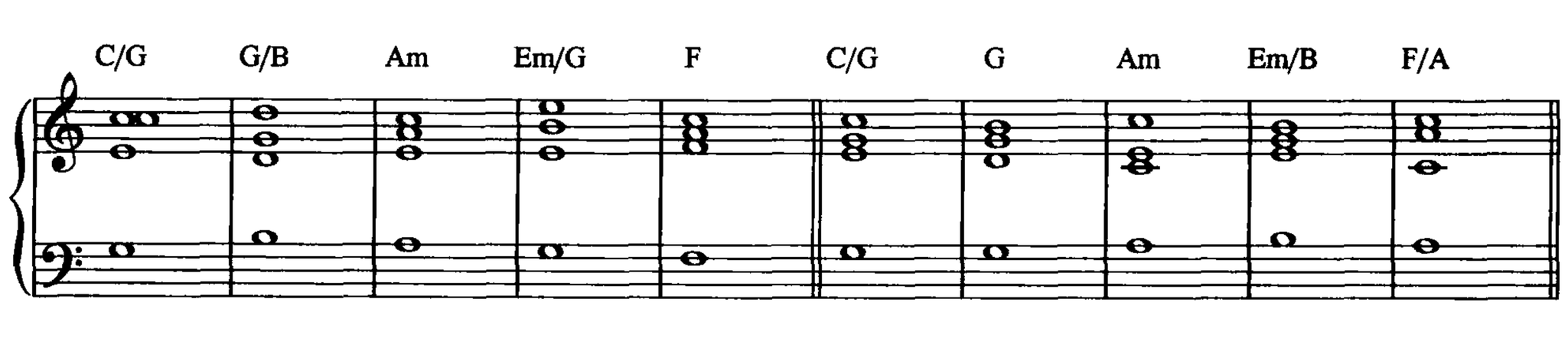




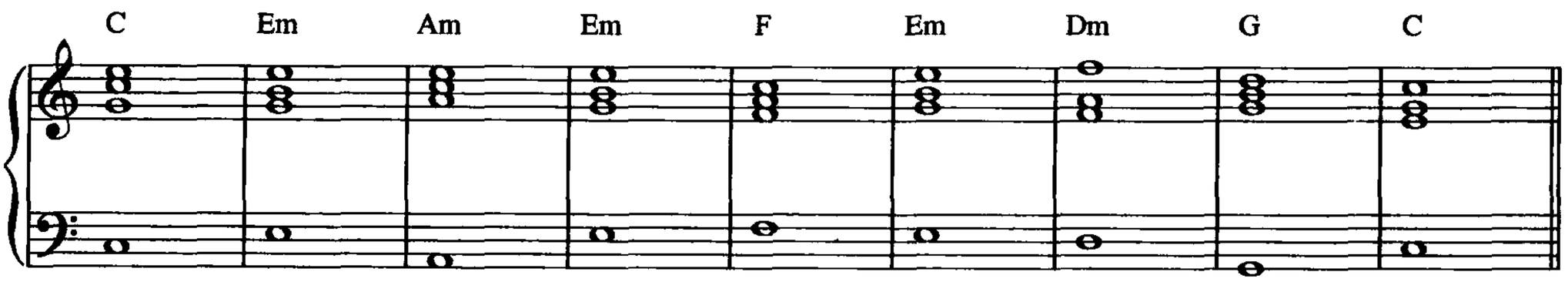


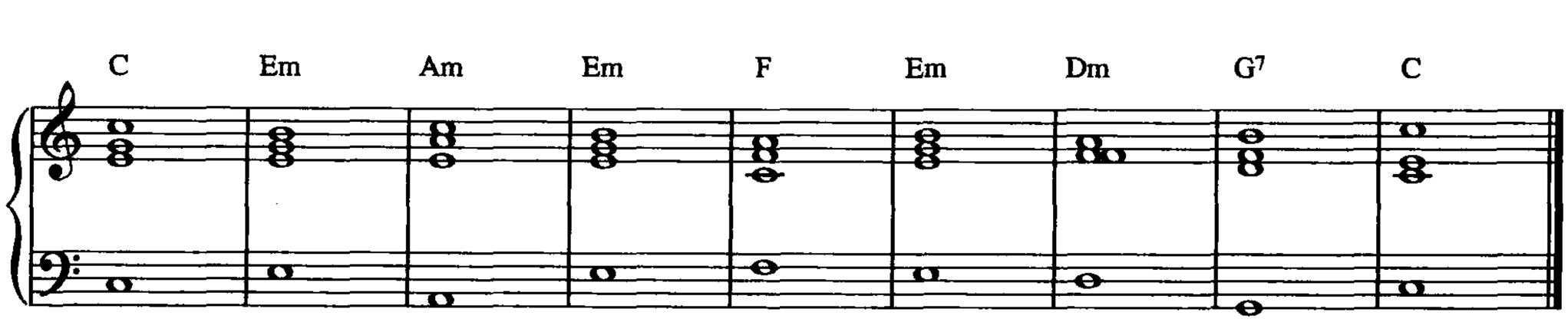
(4)主-属-下中音-中音-下属　(C-G-Am-Em-F)





(5)主-中音-下中音-中音-下屬-中音-上主音-屬-主　(C-Em-Am-Em-F-EmDm-G-C)





(6)主-中音-下屬-屬-主　(C-Am-F-G-C)

个别例外的和弦配置，如果使用了七和弦以及转位而派生出来的和弦进行就更加多了。如上例常用模式的第二种，可以在低音部分变化出更加独特的进行（以 C 大调为例）：

和弦进行：| C－Cmaj7/B | Am－Am7/G | F－Fmaj7/E | Dm7 | G | C |

功能进行： 主 ———— 下中音 ——— 下属 ———— 上主音－属－主

还有一种情况是不但没有旋律乐谱，甚至连歌曲前奏都没有，而演唱者在间奏、尾奏都需要伴奏者即兴添加，这个难度就更加大了。钢琴伴奏者必须具备音乐的再创作能力，同时还要快速地理解和掌握歌唱旋律的音乐特性、风格和主题思想。否则，很难进行钢琴伴奏。因此，钢琴伴奏者应该在平日的伴奏实践过程中或者演奏其他作品时，下意识地和积极地吸纳各种前奏、间奏、尾奏的素材，在为缺乏这类内容的旋律伴奏时，就能够即兴地添加上来。

3. 附属部分的即兴弹奏

(1)前奏

无论是在为歌曲配伴奏，还是在为音乐旋律配伴奏中前奏都是至关重要的一个环节。前奏是为主题音乐进入而准备的，它在主题音乐进入前已经明确地标示了该作品的节奏、速度、情绪、调式调性等基本特征。它起着预示音乐形象、音乐思想、特定的音乐情绪的作用。即便是没有前奏的歌曲或旋律，假如我们能够很好地加以前奏的创作和设计，同样也能够恰到好处地为主题音乐或演唱（奏）者的引入，创造出良好的意境，使得演唱（奏）者更加投入充分地发挥自己的演艺特长。

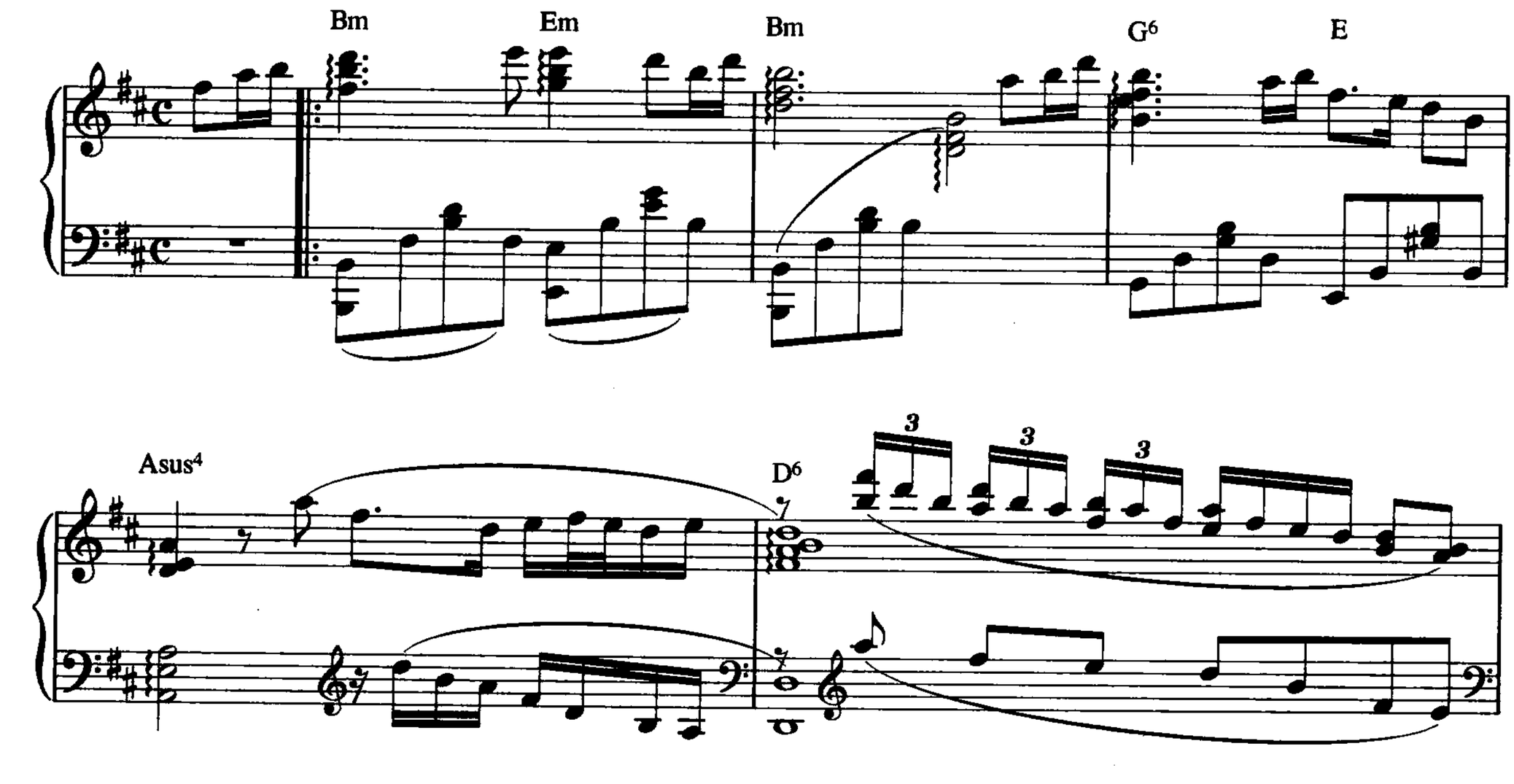
而需要演奏者即兴添加前奏的情况非常多见，大多数是由于旋律谱或演唱者本身未提供这方面的内容，或者一些在乐谱创作上不完善的，或者演唱者只知道自己的演唱旋律而没有能够记录下前奏。

为没有原始前奏的流行歌曲配置和设计前奏，我们可以使用以下几个方法：

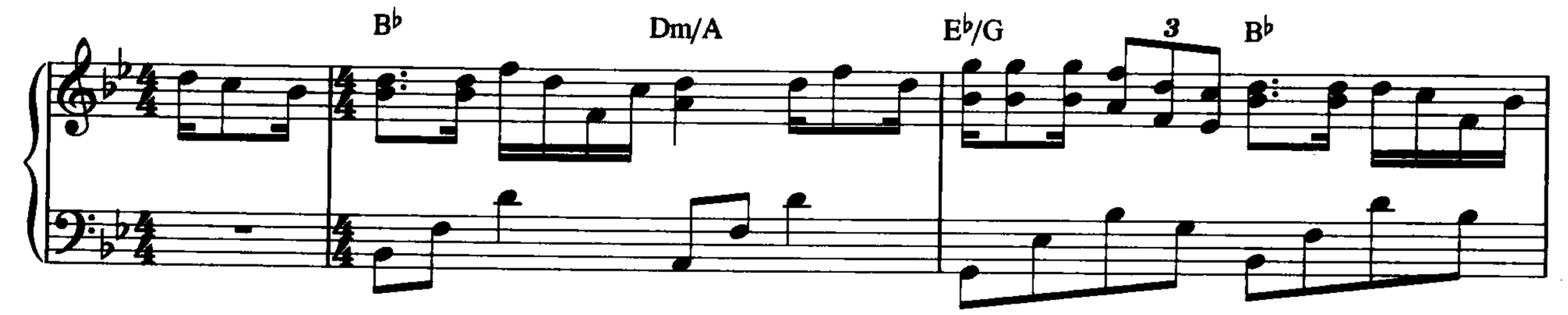
①主题旋律的抽取法：

在许多流行音乐中，我们总能够在原始主题音乐旋律的开始、间奏、结尾的段落，抽取一个片断来作为歌曲的前奏。往往歌曲的副歌部分更加适合作为临时的前奏。

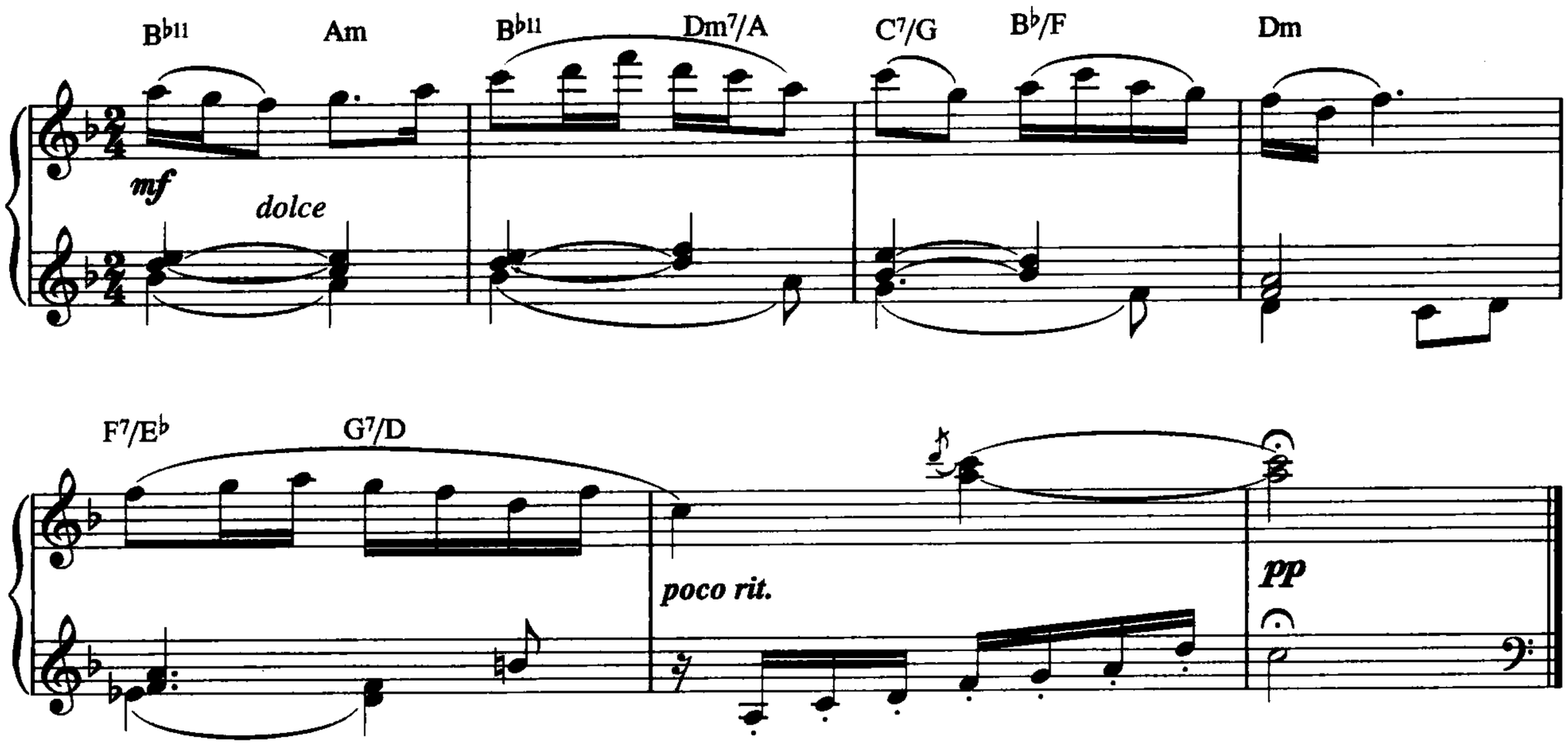
谱例《美丽的草原我的家》，抽取了歌曲的副歌部分来作为乐曲的前奏。



谱例《别说我的眼泪你无所谓》，抽取了歌曲结束的一个乐段来作为乐曲的前奏。



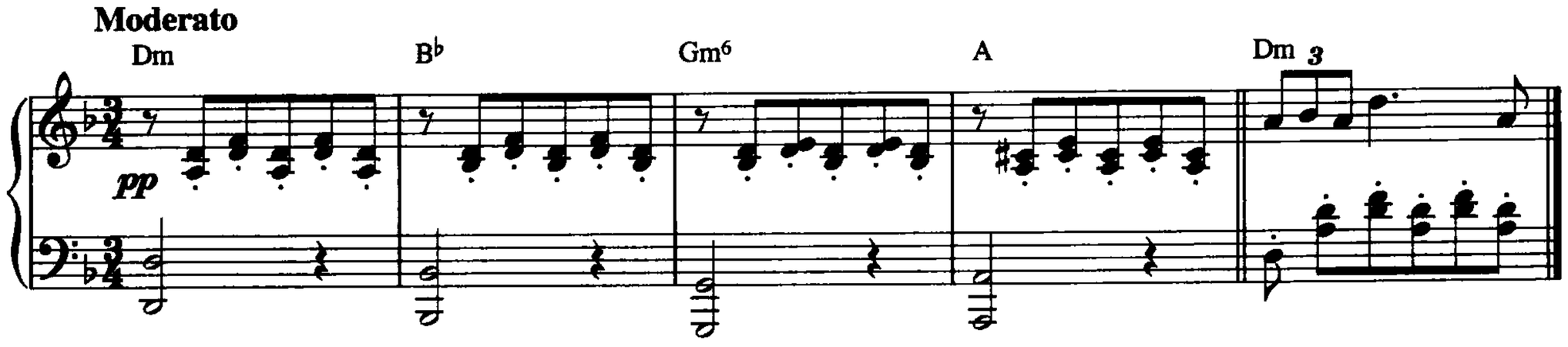
谱例《茉莉花》，抽取了歌曲的结尾片断并加以稍稍的变化来作为前奏。



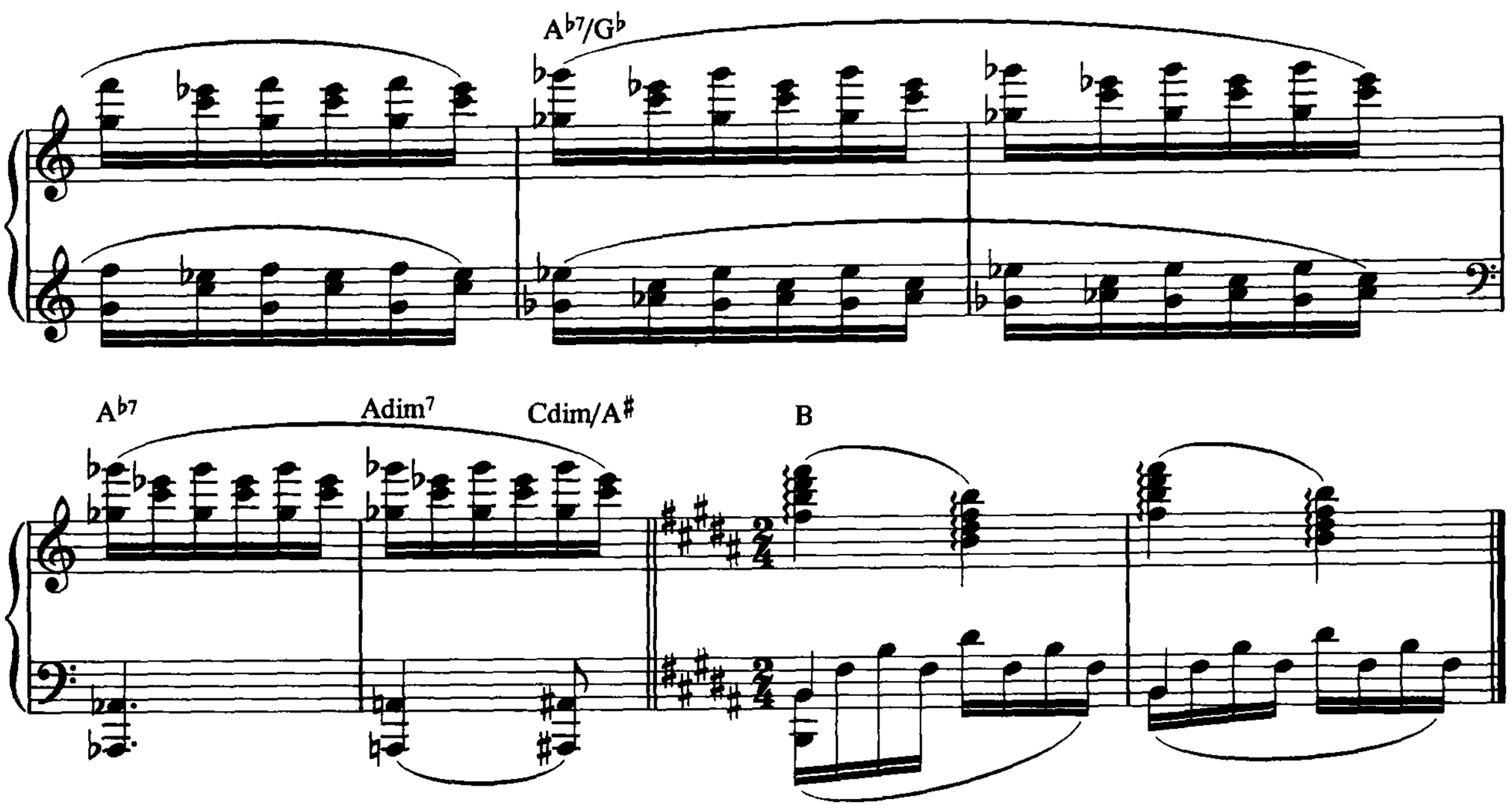
②使用一个固定的和声进行，结合伴奏织体的变化的方法：

了解了乐曲的调式调性，就可以设计一个短小的、通常为四个小节或八个小节的和声进行，然后根据音乐情绪的要求设计好一个合适的伴奏织体。但是注意：原则上要求和声的进行有明确地反映出该乐曲的调式调性的特点，在主题旋律进入之前的几个小节，要非常明显地反映出原始作品的调性来。

谱例《小夜曲》（舒伯特曲），前奏使用四个小节的和声进行，再加上半分解柱式和弦。恰到好处地制造了夜幕来临的意境，使旋律的引入很自然。



谱例《水草舞》（吴祖强 、杜鸣心曲），前奏使用八小节变化和弦，通过和弦色彩上的变化，形象地将水草随海水流动的飘然动作表现得淋漓尽致，到了前奏的尾部才明显地导入旋律。



③使用一个简单的节奏音型法：这种方法在使用中有一点偷懒的嫌疑，但是它却能够在合适的音乐主题进入前，给演唱（奏）者带来出人意表的音乐效果。

见谱例《沙滩》（陶喆曲）：

另见谱例《Without You》：

(2)间奏

间奏可分为乐句之间的间奏和乐段之间的间奏。

乐句之间的间奏指的是几个小节或者一句歌词的段落中间所介入的间奏，乐段之间的间奏则指的是乐曲的完整段落如歌曲需要反复或第一段歌词和第二段歌词之间的间奏。

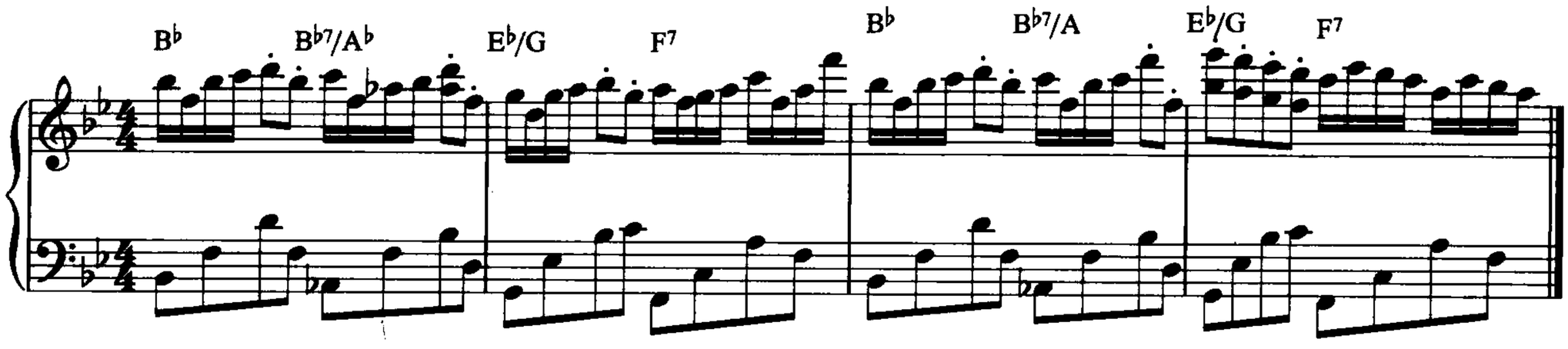
乐句间奏的处理方法多种多样，特殊的间奏可以归纳为如下几种：

①音阶和琶音式：

在乐句之间用来填充旋律的长拍子。由于音值较长或因歌词的情绪发生变化，而利用音阶式的间奏加以填充并使之起到烘托音乐气氛和提升音乐感情的作用。其表现形式为单手单方向、双手同向的音阶（或琶音）进行和反向的音阶（或琶音）进行。

谱例《西班牙舞曲》（莫什科夫斯基曲）：

谱例《亲密爱人》：



②模仿和应答旋律式：

以旋律的句子作为素材，或者完全模仿，或者变化模仿。从而达到填充音值较长或演唱（奏）者因气息的需要而导致的空白拍子的作用。这样的间奏方法在传统歌曲中应用得更加广泛一些。

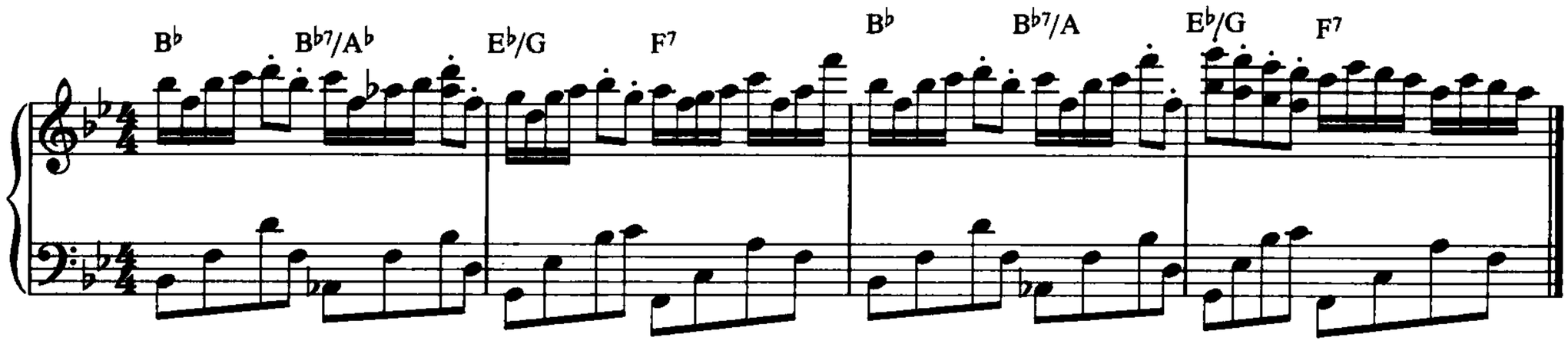
谱例《沙滩》：

③对比和随意的 Action 节奏式：通过对旋律的发展和不同的节奏、力度所形成的间奏方式，两者相互独立也可相互依存。流行音乐中 Action 的应用非常广，无论在乐句间奏还是在旋律进行中，在强调节奏特性、歌词特性、情绪表达等方面，都起到了至关重要的作用。

段落之间的间奏的处理方法可分为以下几种：

①流行音乐和流行歌曲的段落间奏相对较长，而且经常是由吉他或其他乐器来演奏。由于乐器本身的特性决定了钢琴照搬这类间奏的可行性较低，因此，遇到这类间奏时不能原封不动地搬到钢琴上来完成。要求钢琴伴奏者具备再次创作、改编，甚至重新编配适合钢琴特性的间奏的能力。

谱例 《挥着翅膀的女孩》，歌曲原来的间奏由弦乐器主奏，修改后用钢琴弹奏也可达到非常不错的效果。



②利用已有的前奏，或者使用抽取法选择适合临时替代间奏的歌曲旋律段落。这种方法比较适用于为传统歌曲和传统音乐旋律配伴奏。

谱例《沈阳，我的故乡》，歌曲间奏与前奏相一致。

③根据旋律的特点、音乐情绪的渲染，而即兴创作并自编的间奏。可以为临时转调甚至音乐风格与原有曲调迥然不同的间奏。

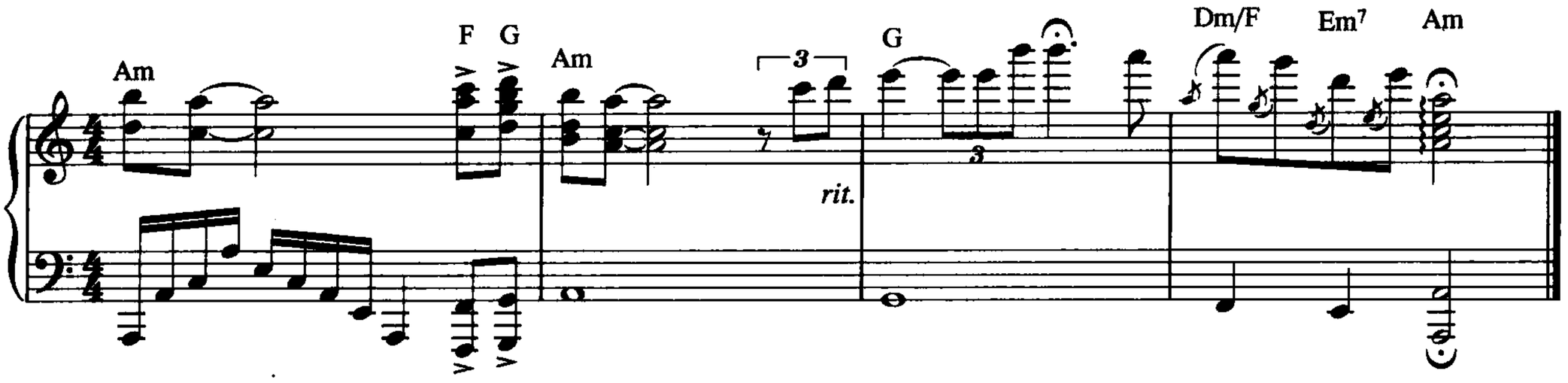
谱例《别怕我伤心》，歌曲段落的间奏和主题旋律似乎不融洽，可是这段间奏却能够充分表现出歌词本身的含义，描述了音乐主题所需要的那种忧伤、思念情结。这段间奏还能够让人明显地感觉到演奏者即兴伴奏的成分，因为间奏中没有明显的音乐动机，而且随意性非常强，好像是弹到哪里就是哪里。但是分析其低音的进行，我们又感觉到演奏者是有意识地通过和弦来渲染音乐情绪的。

(3)尾奏

尾奏是指为音乐曲调在结束段落中伴奏的全过程，也即结束前和结束后的这个段落的配伴奏。

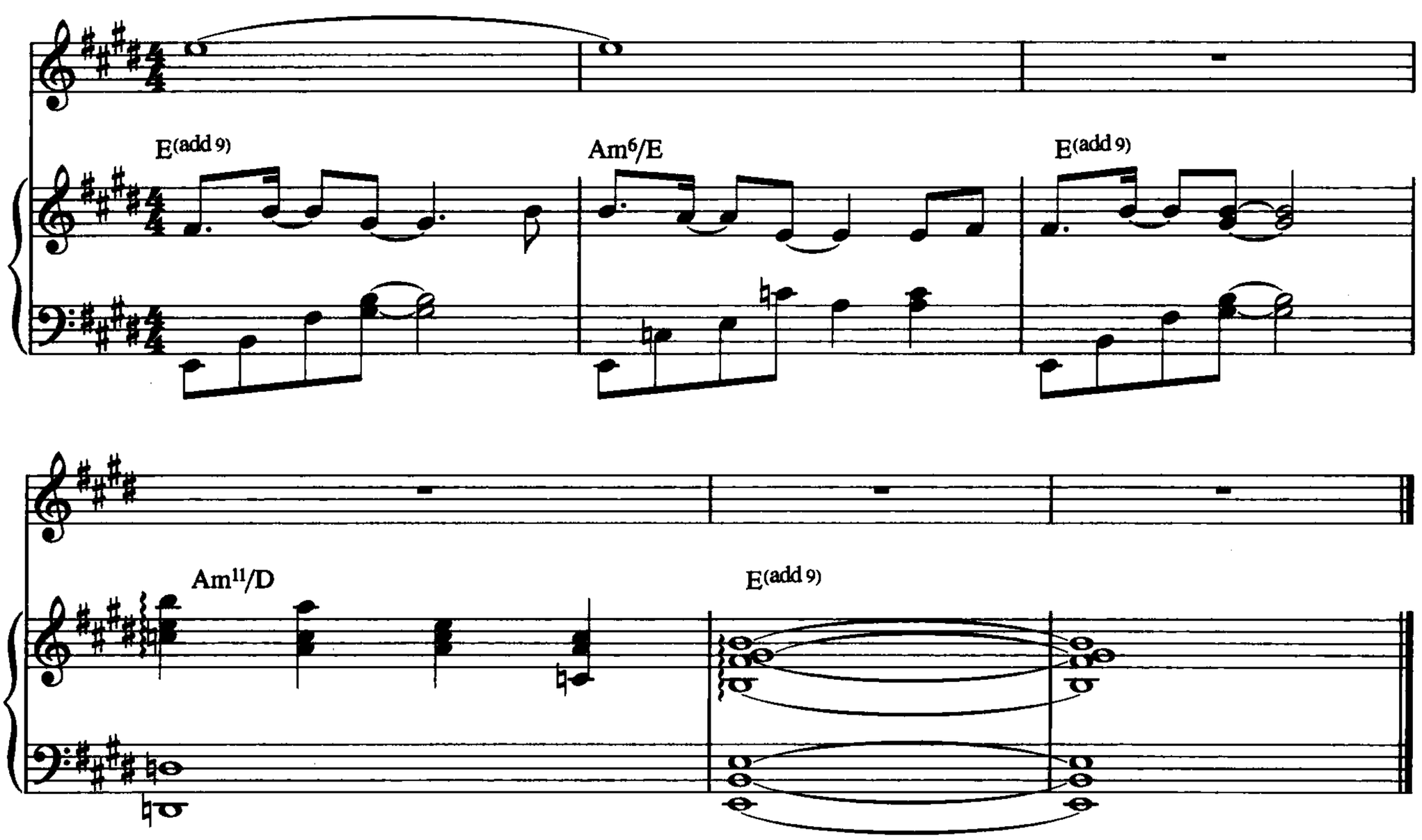
为流行歌曲和旋律配置尾奏与为传统音乐旋律和歌曲配尾奏稍微有些不同，前者更加强调和声色彩的特性，所以除引用旋律段落作尾奏外，还有一种方法是利用扩展和弦来产生尾奏。配置尾奏的形式有琶音、柱式和弦和添加装饰音等等。

谱例《别怕我伤心》，结尾套用了间奏的动机模式加八度装饰音。

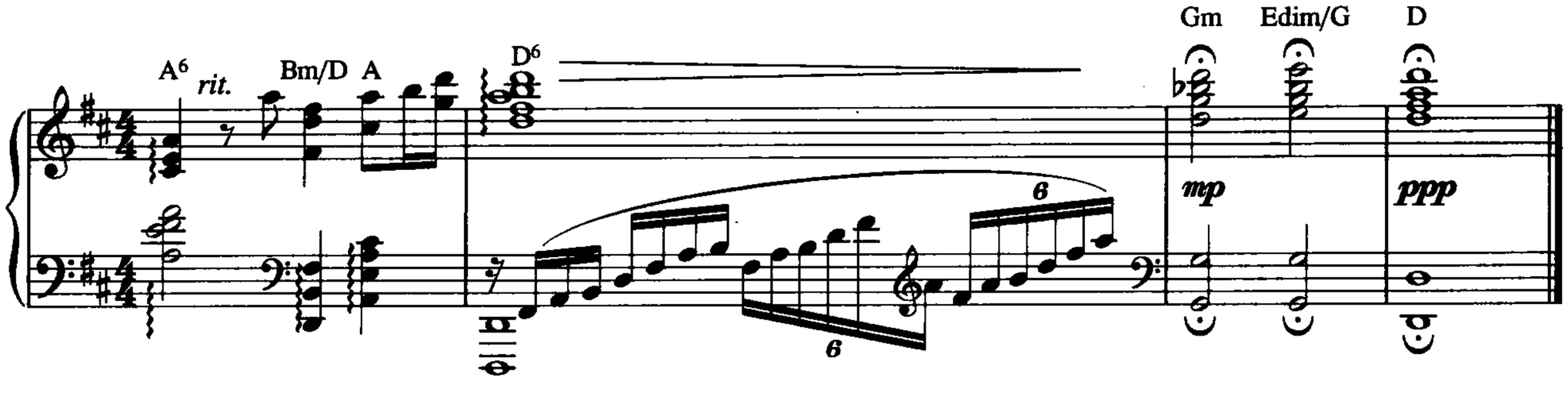


谱例《一路上有你》，尾奏引用了前奏加琶音、柱式和弦、扩展和弦。

谱例《美丽的草原我的家》，尾奏强调了下属和弦的色彩变化，也即利用了下属和弦的大小和弦色彩对比。在为尾奏配和弦时，利用和弦的变格终止来结束全曲的例子非常多。



而类似《祖国不会忘记》的结尾，用于流行音乐或歌曲的尾奏较少见。



第四节　学习钢琴即兴伴奏的好处

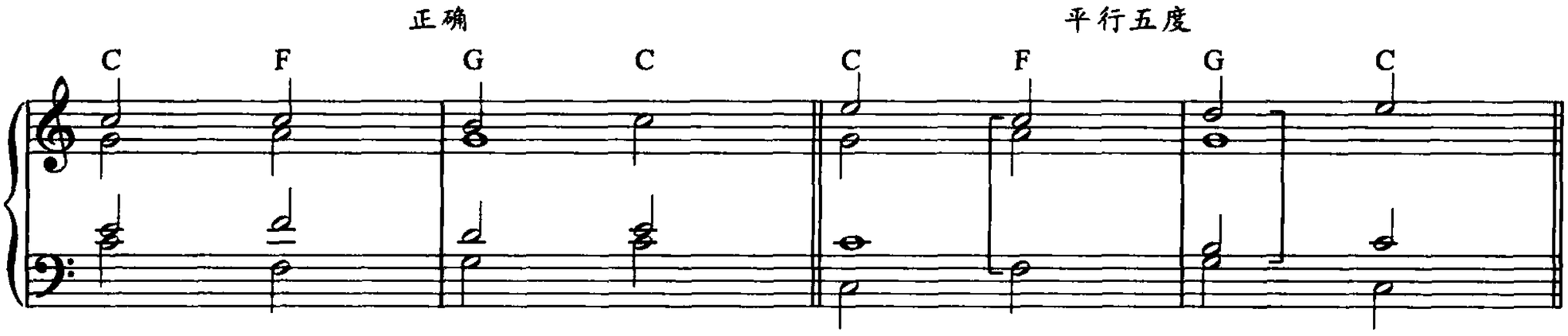
上述内容已经讲到了学习钢琴即兴伴奏对钢琴演奏者的要求是多方面的，反过来也告诉我们，如果系统地学好钢琴即兴伴奏，无疑将使钢琴演奏者更进一步且全方位地掌握和了解音乐作品，提高解析音乐作品、理解作品的能力。学习钢琴的朋友们一直以来都忽视了在音乐基础理论水平上的学习和提高，大部分人都只重视学习和演奏练习曲、中外名曲等等“拿来的东西”，也就是说仅仅完成和提高了自身再现音乐作品的能力。从另一个角度讲，它实际上是不自觉地扼杀了自己音乐创作的潜能，这是我们每个钢琴教师或者钢琴学生所不愿意看到的。而通过对钢琴即兴伴奏的学习，能够使广大钢琴音乐爱好者在音乐领域里得到全新的升华。

第6章 传统钢琴即兴伴奏与流行钢琴即兴伴奏

第一节 传统钢琴即兴伴奏的特点

传统钢琴即兴伴奏的主要特点：

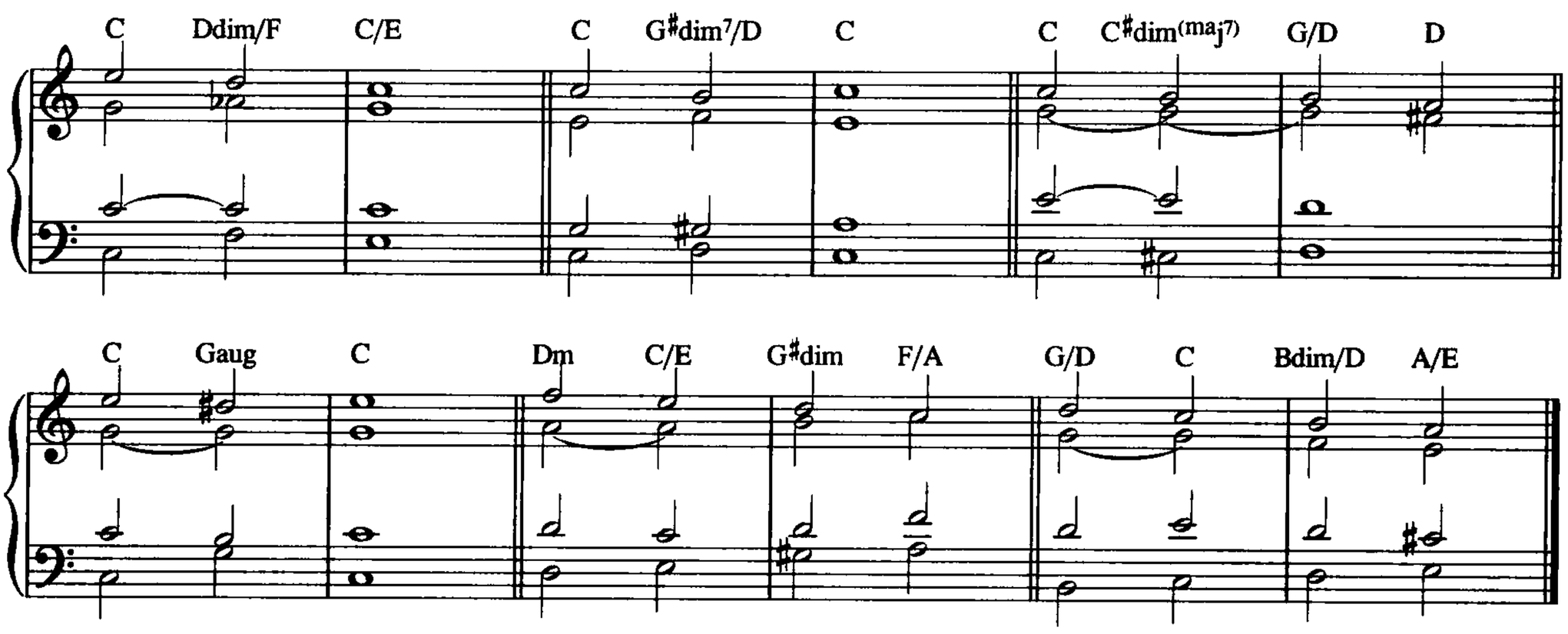
（1）在和声上沿用了过去以传统和声学为主导的理念，在此基础上的和声连接、和声配置、和弦进行等比较讲究逻辑性。最简明的理论如不提倡平行五度、八度（这个概念只局限于在四部和声写作上，并不局限于在钢琴的和声应用中），和弦的低音进行突出表现为上行四度、下行五度。



（2）和弦功能上更加不允许属和弦向下属和弦的连接，属和弦的进行更加强调解决。除了在重属和弦和属和弦上使用七和弦、转调和离调使用七和弦外，基本上以正副三和弦为主导。

（3）由于传统和声理论中七和弦属于不稳定和弦，因此一般不使用或少使用七和弦或以上的和弦。除非音乐的需要，更加不使用或不用增、减三和弦，减七和弦等等，这些和弦被认为是不稳定的和弦。但是，在乐曲的转调或离调的过程中（尤其进行远关系转调），这些和弦却被常常用到，因为增、减和弦的调性模糊，游离性极强。

常见的类型



（4）提倡伴奏就是伴奏，它被认为是一种独立的声部。不使用过于华丽的伴奏织体，伴奏为歌唱（主旋律）服务。不强调伴奏与旋律的互动关系。

见谱例《歌唱祖国》片断（王莘词曲）

（5）注重伴奏的和弦色彩为歌曲服务，为歌词服务。通过震音奏法、左右手反向进行、双八度、以及钢琴演奏中的常用技巧来实现对音乐情绪的烘托，或者以此来歌词中人物的喜怒哀乐。

如谱例《祖国不会忘记我》

又如谱例《赞歌》（胡松华曲）片断：

第二节　流行钢琴即兴伴奏的特点

分析下面的乐谱，根据乐谱的伴奏织体可以明显地感觉到流行音乐的伴奏方式和传统的伴奏手法有着巨大的区别。旋律部分只是一个 C 大调的上行音阶，伴奏织体采用节奏音型与琶音分解音型相互结合的方式，使伴奏风格动静相交，单调的旋律部分亦有了生动活泼的流线进行。钢琴左手的伴奏部分显然不复杂，但是和旋律部分能够形成一个简单的二部对位，从而将全音符为一个音的旋律进行烘托出来。

流行钢琴即兴伴奏的主要特点：

（1）流行即兴伴奏突破了过去传统的和声学理论的应用，低音的进行已经不再是单一的强调和声功能的表现，而更加趋于旋律化、流线型，伴奏手法上也融入了现代和声体系、现代流行音乐的乐队伴奏技巧。它是流行音乐乐器伴奏的综合体，讲究的是将低音、和声、伴奏织体三大类型集中，成一个庞大的声音源。

（2）伴奏风格上也突破了那种伴奏织体与低音进行分割的现象，在和弦的标记与配置上也不再使用繁琐与难以看懂的和弦功能标记、音级标记法，而开始使用音名标记法，并结合加入了过去认为极不稳定和不协和的外挂音。譬如：

①major 意为大调性质。

②minor 意为小调性质。

③diminished 意为具有减音程的三和弦。

④augmented 意为具有增音程的三和弦。

⑤suspension2 意为延留的或者待解决的二度音。

⑥suspension4 意为延留的或者待解决的四度音。

⑦added 意为额外附加的音符等。

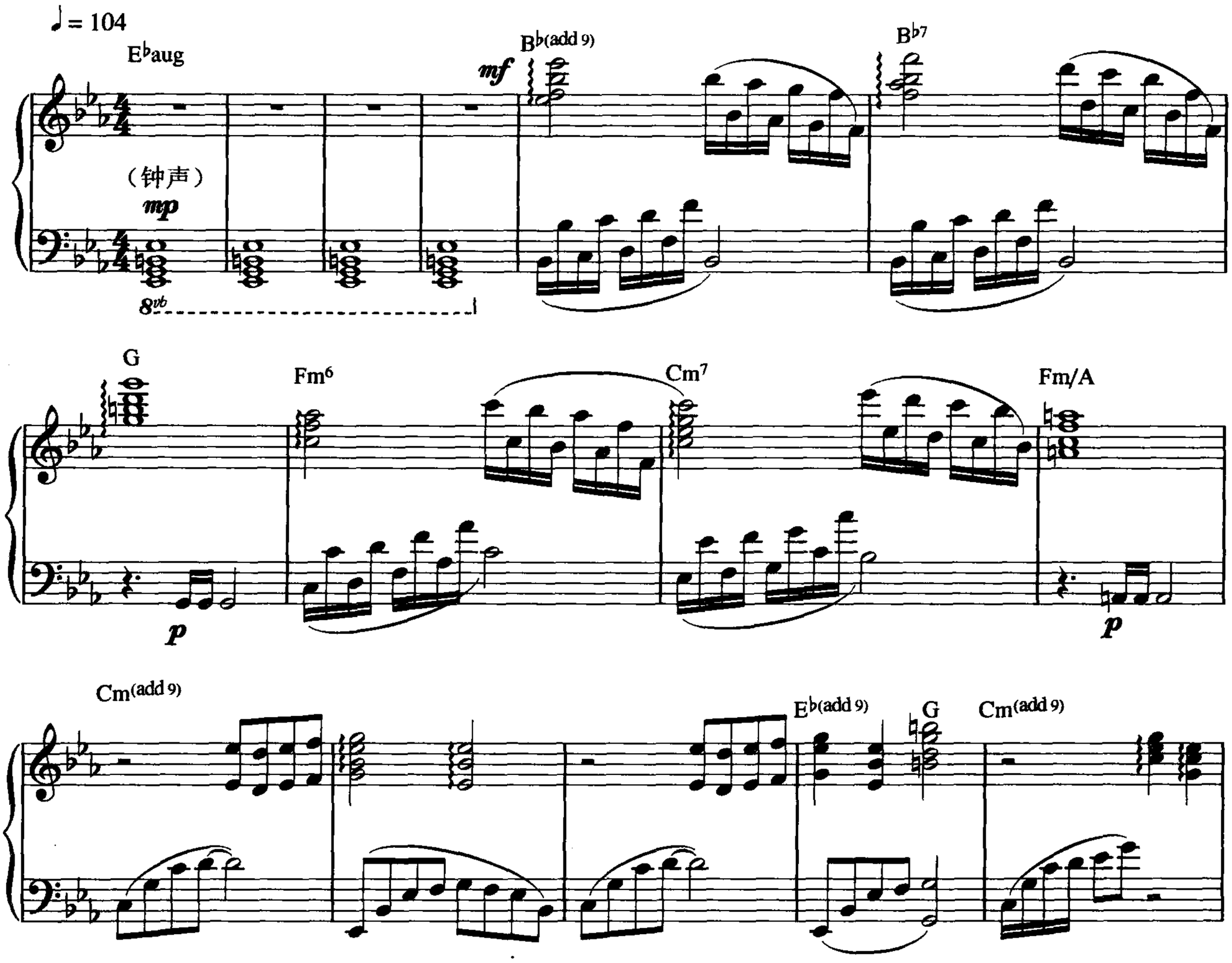
另外还有和弦外音、加四、六、九、十一度（6、9、11、13）等等和弦音。

钢琴的即兴伴奏织体也不再受固定织体模式的约束，而是根据乐曲的旋律节奏有松有紧、自由变换。同时，不再受到歌词大意和境界的影响，而是选择较为自由、突出即兴演奏的伴奏方式，从而更加趋于人性化。

小提示

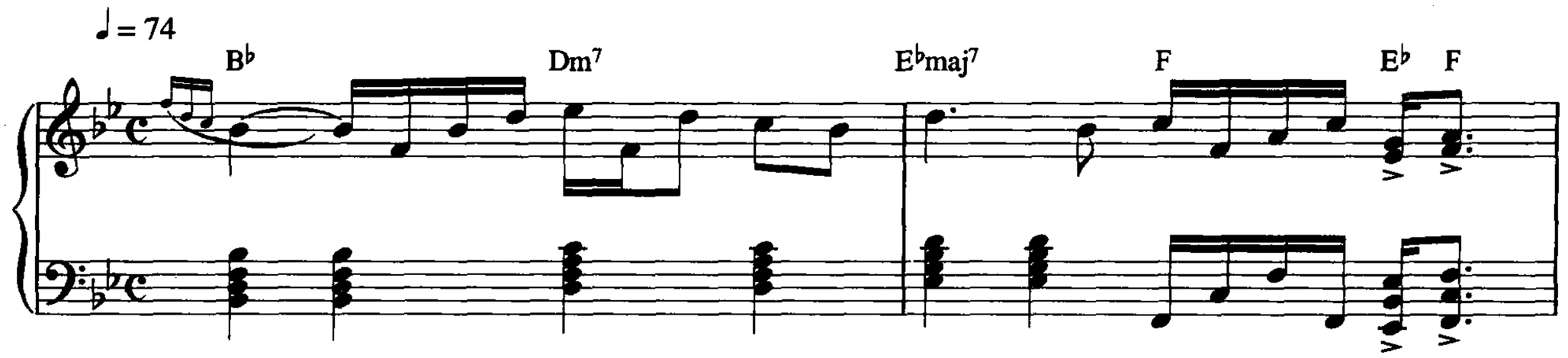
如果我们将音乐当成是一种游戏，就好理解外挂了，“偷梁换柱”就是它的特点。实际上是指和弦的扩展，现在基本上没有这样的称呼了。它包括了added中的全部内容。如add9、add11、add13，它们是分别省略了和弦中的七度、九度、十一度音的扩展和弦。

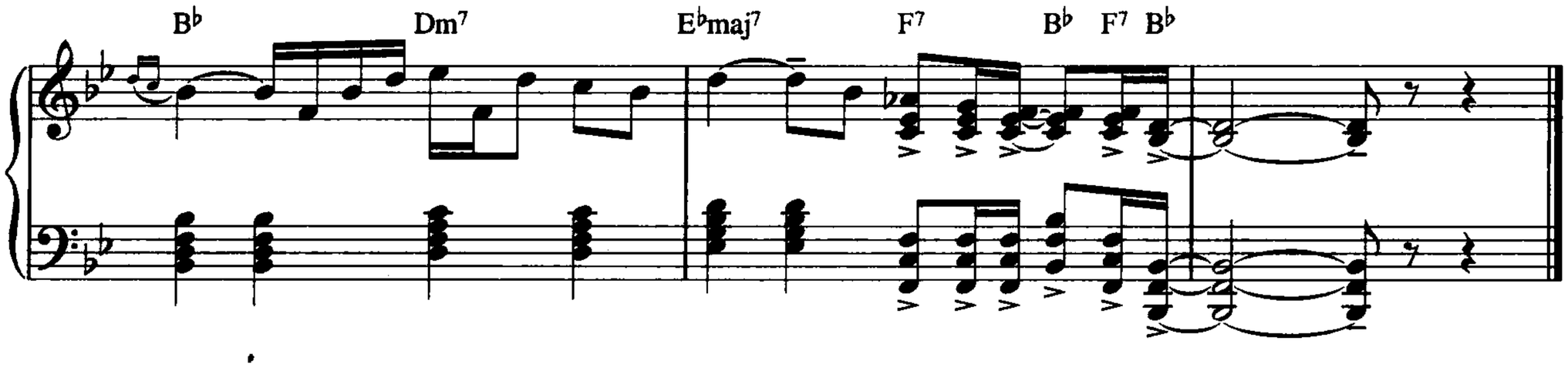
谱例《老师的生日》：



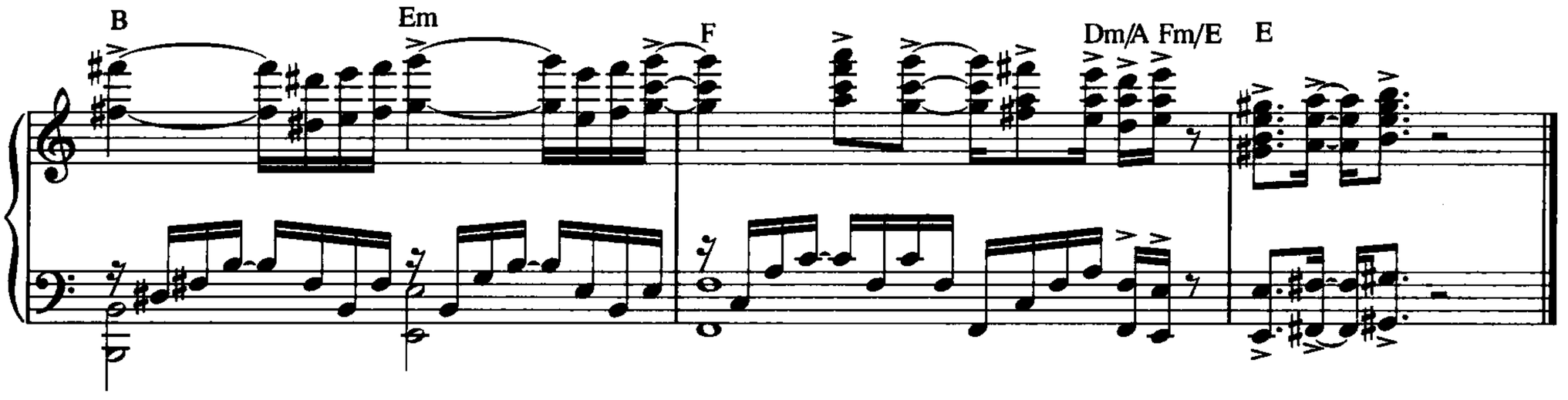
演奏者还可以即兴地在配伴奏当中增加一些 Action（能产生效果、最有趣、最有刺激性的节奏）动态节奏和弦方式。

谱例张雨生《大海》前奏部分：





又如谱例《春泥》间奏部分：



（3）同时，还在和弦的标记上突破了过去的功能与转位和弦记谱法、音级记谱法，而是具体到了将低音、和弦、外挂音、加四、六等等完全标记出来，使之更加易懂，更具人性化。除特殊需要外，基本上摒弃了震音奏法。

具体的和弦标记有 major、minor、diminished、augmented、suspension2、suspension4、added 等等。

有关和弦标记法的解释，请参考第二章《和弦与和弦标记法》。

（4）和弦的进行上有一个明显变化，就是通过传统的和弦转位，得到和声色彩上的循序渐进、一气呵成的声响效果。功能和弦的进行之间通过转位、经过音等使之更加连贯。此时，已经不再强调过于拘谨的古典和声功能结构，而是和声进行以音乐为本，旋律或者歌唱部分与钢琴成为一体。

（5）大量的主、副三和弦的应用得到了全面的扩展，七和弦、九和弦、十一和弦甚至十三和弦等也经常应用于钢琴即兴伴奏中。和弦功能的解释在流行钢琴伴奏中已经不再是惟一的。总体上讲，假如没有明显地违反传统和弦功能的进行，不再被认为是错误的进行。声音的色彩变化、物理学的声响效果更加优先于正确的和弦功能的进行。

第7章 流行钢琴伴奏中的和弦配置技巧

第一节 扩展和弦

所谓“扩展和弦”是指在原基础三和弦或七和弦结构上增加了根音上的九度、十一度或十三度音，其中还包括有变化音，又有一些教程将它称为“叠加和高置位音”。这样的音如果将其分解排列，有点像经过音，但是我们在理论上不能够将其作为经过音来看待。还要注意：这里说的“扩展和弦”并不是“和弦外音”那样的概念，扩展和弦所包含的音符原本就是和弦音之一，但是由于在和弦的排列当中可能省略了某些和弦音，而且在排列上也发生了变化，因而造成区分和弦属性时的困难。故此和弦，在和弦标记上就已经突破传统和声学的标记法了，这也是现代和声理论中的新生事物。常用的扩展和弦形式如分别在 major、minor、dim、aug 的标记后面增加了（add9）、（add11）、（add13）等等。使用 add 的标记时，需要将 add 用括弧包起来，表示原来的和弦是存在的，也即保持原有和弦结构，额外叠加一个音。这种和弦在功能进行上仍然保持着原来的三和弦或者七和弦的结构特点，并不受扩展和弦的制约。当出现这种情况时，通常会省略某些音符，同时又保留了加入扩展和弦音后的和声色彩。“扩展和弦”在现在流行音乐的和弦体系中已经运用得非常广泛了。

在运用手法上主要掌握几个要点：

当使用三和弦加入和弦扩展音如九度、十一度、十三度时，不需要省略其他音符。当使用七和弦加入和弦扩展音如十一度、十三度时，允许分别省略七度音、九度音的音符。在功能进行上，无需考虑和弦扩展音的解决路径。例如 G（add11）表示在 G 三和弦的基础上扩展一个 C 音，而不需要 F、A 音；它不能够等同于 G11 和弦（这个和弦是表示在 G 三和弦上再叠加 F、A、C 音，但是允许省略五音或七音）。

又例如，Csus4（add9）表示这个和弦不需要 E 音，而使用 F（C 的上方纯四度音）来取代 E 音（或者降 E 音），同时在该和弦的基础上扩展一个九度音。

总之，在三和弦或七和弦上增加九音或更大的音程时，在概念上有一个区别，即和弦标记中的 C(add9) 不等同于 C9，虽然两者都包含有九度音（或者转位为二度音）。前者为扩展和弦，后者则为完整的九和弦。在有七音存在时，显然我们只能当成 C9 而不能当成 C(add9)。同理，D13 不同于 D（add13），D13 是表示用 D 音上方按照三度关系叠加的各音 $F^{\#}$ 、A、C、E、G、B 是存在的，由于演奏中的跨度原因，允许省略其中的五音、七音、九音，但是不能够省略十一音。而 D（add13）却表示在 D 音上的三和弦结构不发生变化的情况下，在 D 音的上方额外叠加一个十三度音（同样也可以将其转位）。此外，出现 add 的和弦时，根音应该保持原位（爵士乐中不受此限制），也即 Bass 应维持在本位和弦上。除此之外，允许根音上面的任何音加以转位。

弹奏完整谱例《平安夜》。

平安夜

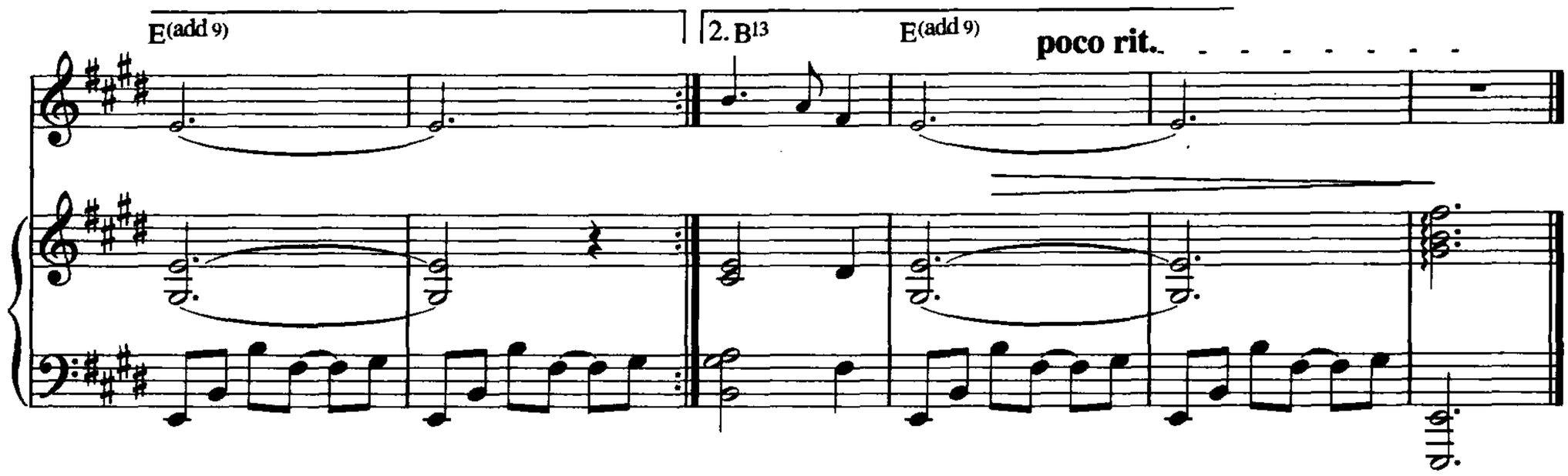
♩= 76

E(add 9)

B/E E(add 9) E F♯m7 E/G♯ A(add 9)

E/G♯ A9 A♯dim7 E/B C♯sus4 C♯/E♯

F♯m7 B7 B♯dim7 C♯m7 F♯9/A♯ E/B 1.B13 B7/F♯



从《平安夜》（引自国外作品）的谱例我们可以发现，同样一段简单的旋律，可以运用包括扩展和弦在内的各类和弦为其配伴奏，产生新颖独特的效果。

下面是一些add9和弦及其转位的谱例：

小提示

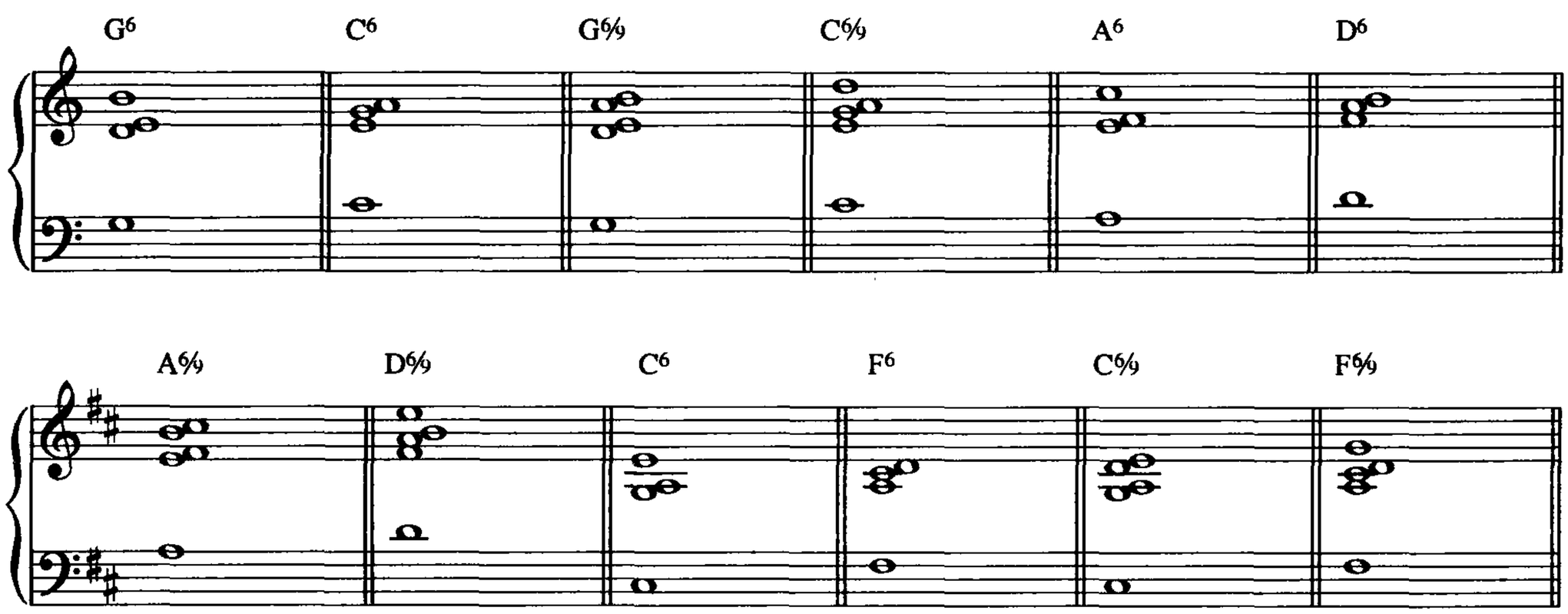
对待不同调性的音乐作品，在使用扩展和弦时也需要进行不同方式的处理。

当三和弦加入扩展六度音时被称为 6 和弦，6 和弦（这里所说的 6 和弦与三和弦转位中的六和弦是两个不同的概念）的用法，在我国民族调式中用得非常频繁。作为和弦的叠加，它常常用于原位的三和弦之上（它与根音的音程关系永远都是大六度）。另外还有如 6/9 和弦，它是在 6 和弦的基础上，再叠加一个与根音构成九度音程关系的音。这种和弦的使用相对较少，而且将 6/9 按照由低到高排列起来，几乎成了音阶。6/9 和弦在标记中方法不同于 add9，它不需要用括弧而直接紧跟在音名之后。add9 则用括弧来标记，并紧跟在音名的后面。

小提示

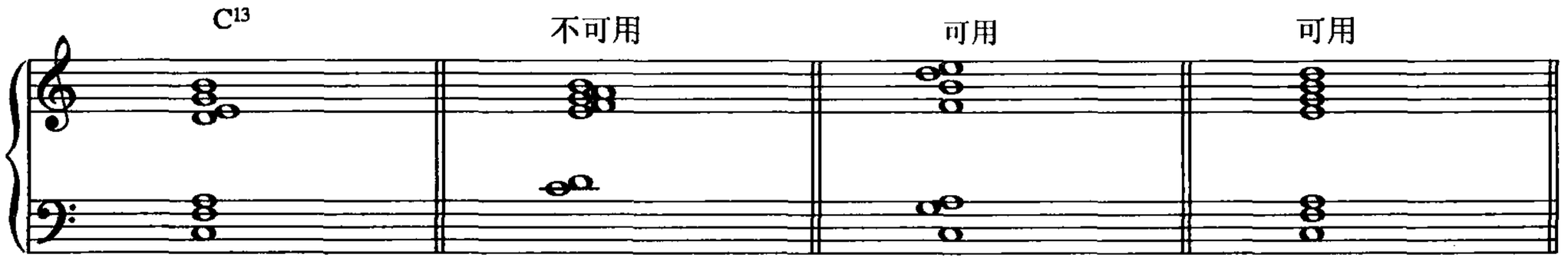
在传统和弦中，六和弦是三和弦的第一转位，6和弦则是在传统原位三和弦上进行叠加所产生的和弦。6/9和弦作为一个独有的和弦名称是能够单独进行标记的，处理这样的结构和弦时要注意，它们的每个音除五音外，一个也不能少。

谱例如下：



扩展和弦基本上是运用于伴奏声部，也就是通常在右手的分解琶音或者柱式和弦中。如果用于有旋律的钢琴即兴伴奏，那么这些音符都可以运用于左手的伴奏声部。使用中要注意，这些和弦扩展音一般是不会被重复的，就像传统和声中不能够重复使用三音一样。

由于在钢琴上我们无法将全部出现的音符都弹出来，而且即使能够全部弹出来也因为音域局限的关系，产生的和声色彩非常难听，所以除了省略音符外还经常使用开放式的排列，旨在尽可能地避免因音符堆积过密，产生严重的刺耳的声音。



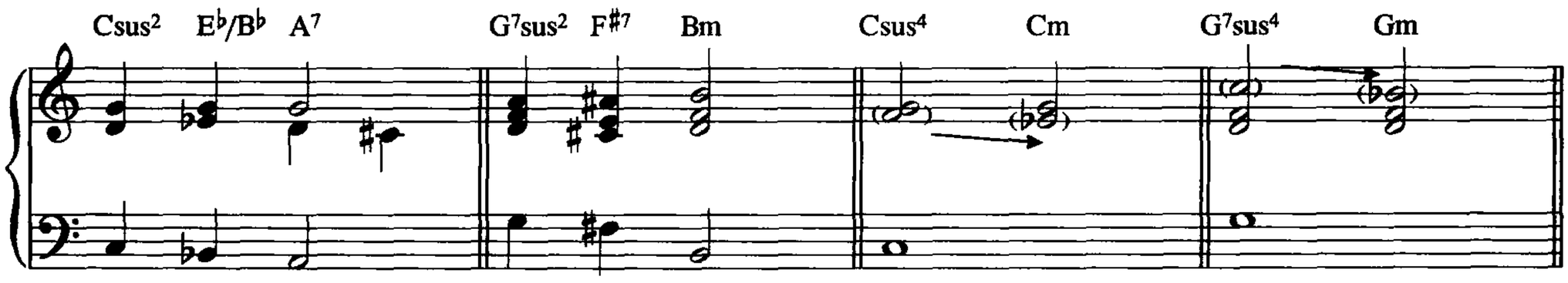
第二节 挂留和弦

挂留和弦是包含留音的和弦。所有包含留音的和弦均出现于强拍位置。按传统规则它们延续一定时值后应予以解决，在留音延续时，产生了一种期待解决的倾向。在流行音乐的和声进行中，和弦的留音可以任其“悬空”，不予解决，久而久之从听觉上使它变为相对独立的和弦形态，它们可替换同低音三和弦或七和弦。

小提示

如何区别add9和sus2和弦？这两个和弦在排列上。和弦低音上非常相似，如果将add9的九音转位就和sus2的排列一样。惟一的区别是add9和弦中必须有和弦的三音，sus2和弦中则不允许有和弦的三音。

我国民族调式中 sus2、sus4 不需要进行解决，而且可以运用在半终止和全终止上。但是在西洋风格或者众多的流行音乐中，其中 sus2 的二度音如果有必要时，将解决到三音或者主音，而 sus4 的四度音将解决到三度音上。在传统西洋大小调中，像 sus2、sus4 这样的和弦假如作为独立的和弦来使用时，仅仅会出现于半终止时，而应用于全终止上则比较少见，除非演奏者需要制造一些特殊的和声效果。也就是说，在理论上，流行音乐风格和西洋风格的乐曲不会将 sus 类和弦作为调性和弦来使用。因为在传统和声理论和西洋大小调中，和弦中的三音是作为和弦的性质音来看待的，它决定了和弦的大小属性。所以，sus2、sus4 这两个和弦可以视为“属性不明确的和弦”。正是因为这样，有时候 sus2、sus4 和弦在使用过程中甚至可以作为临时离调或转调的过渡和弦。



和流行音乐中不同的是，民族调式的乐曲往往将 sus2 或者 sus4 作为调性和弦来使用。原因在于某些和弦的三音在民族调式中并不存在，假如使用这些不该出现的三音，可能会更加模糊民族调式的调式调性。在实际使用上有一点是它们共有的特性，那就是根音或低音必须为原位。

小提示

属性不明确的和弦在理论上无法解释得更加精确，但其真实的意义是指模棱两可的和弦属性，它不需要强制解决，因为它缺乏所需要解决的基本条件，因此大部分和声理论上将其解释为延留，而民族和声上则没有这样的说法。

第三节　七和弦

1. 七和弦的种类

在常用的七和弦里，主要有以下几个主要的和弦（以 C 大调和 a 小调为例）。

(1)自然大调中

① 主音七和弦（大大七和弦）=do−mi−sol−si　　标记为 Cmaj7

② 上主音七和弦（小小七和弦）=re−fa−la−do　　标记为 Dm7

③ 中音七和弦（小小七和弦）=mi−sol−si−re　　标记为 Em7

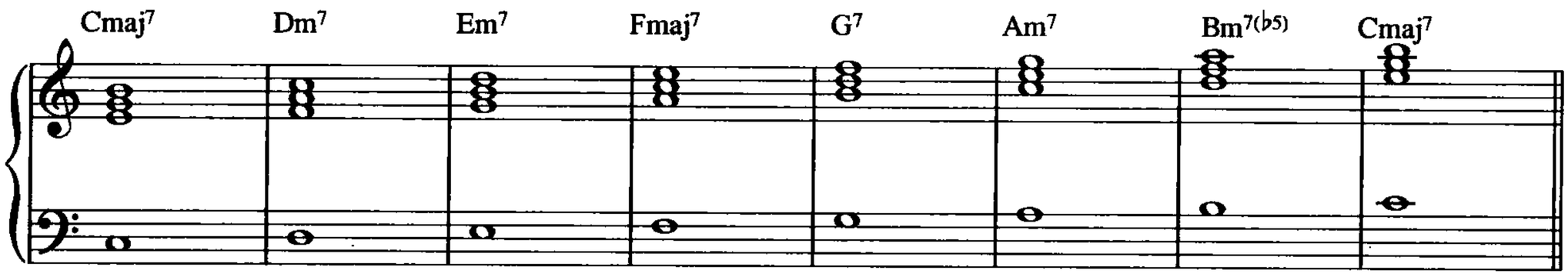
④ 下属七和弦（大大七和弦）=fa−la−do−mi　　标记为 Fmaj7

⑤ 属音七和弦（大小七和弦）=sol−si−re−fa　　标记为 G7

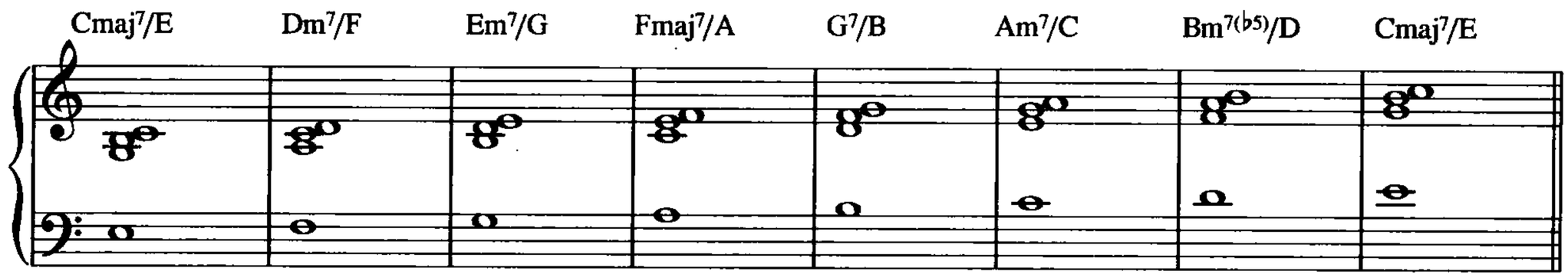
⑥ 下中音七和弦（小小七和弦）=la−do−mi−sol　　标记为 Am7

⑦ 导音七和弦（减小七和弦）=si−re−fa−la　　标记为 Bm7(♭5)

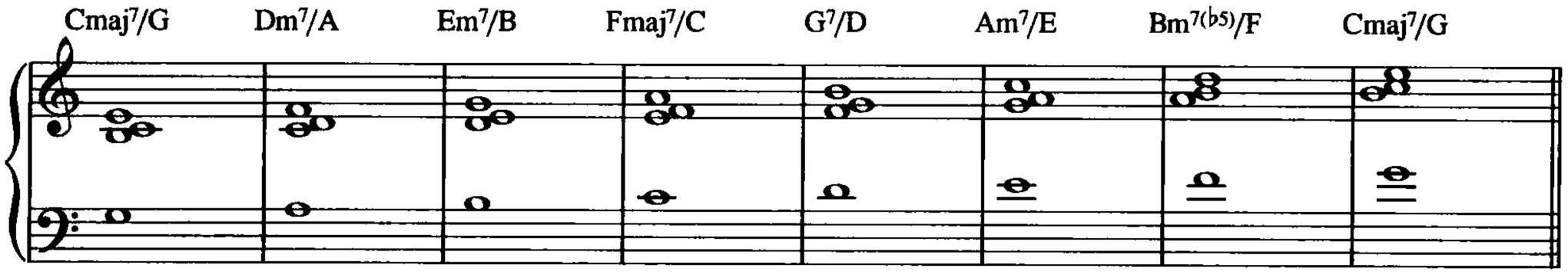
原位和弦



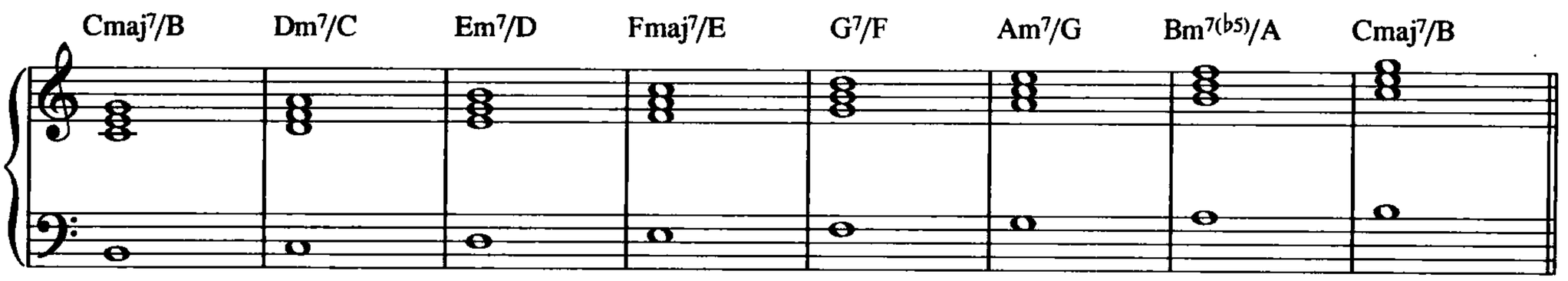
第一转位



第二转位



第三转位



(2)自然小调中

① Ⅰ=小小七和弦=la-do-mi-so　　标记为 Am7

② Ⅱ=减小七和弦=si-re-fa-la　　标记为 Bm7(♭5)

③ Ⅲ=大大七和弦=do-mi-sol-si　　标记为 Cmaj7

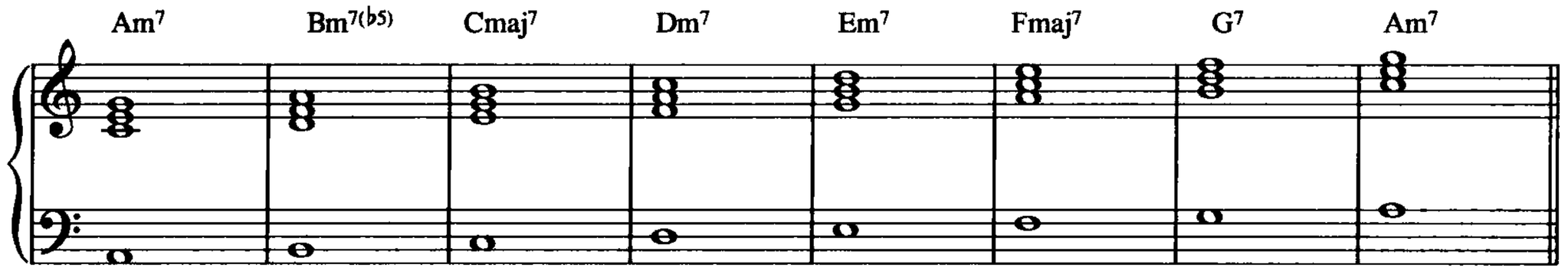
④ Ⅳ=小小七和弦=re-fa-la-do　　标记为 Dm7

⑤ Ⅴ=小小七和弦=mi-sol-si-re　　标记为 Em7

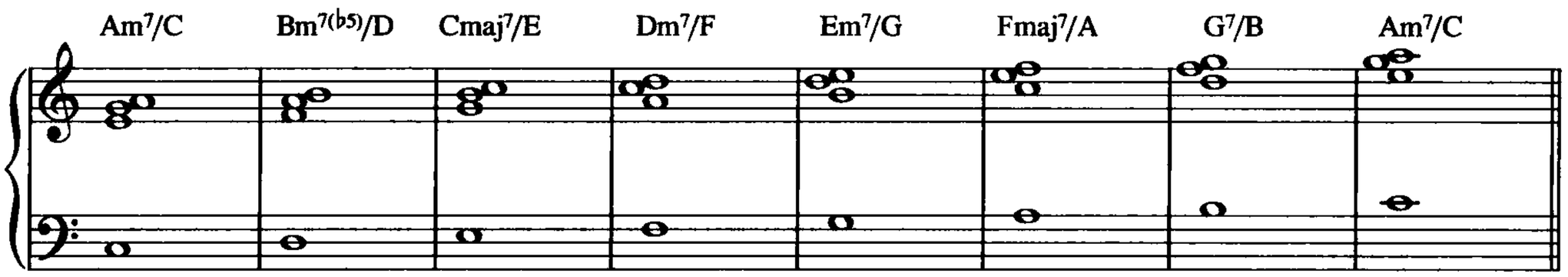
⑥ Ⅵ=大大七和弦=fa-la-do-mi　　标记为 Fmaj7

⑦ Ⅶ=大小七和弦=sol-si-re-fa　　标记为 G7

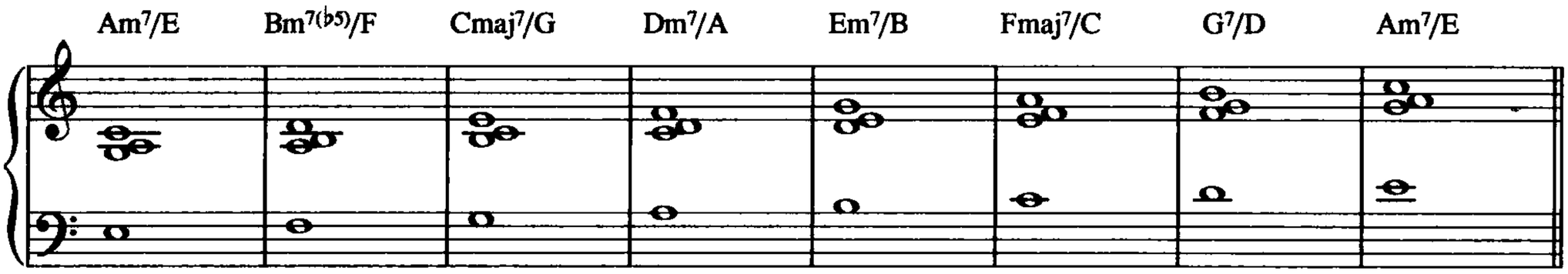
原位和弦



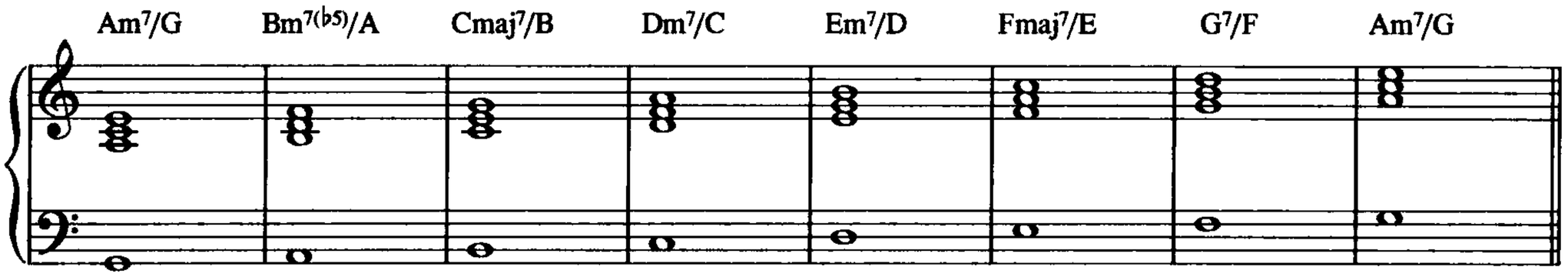
第一转位



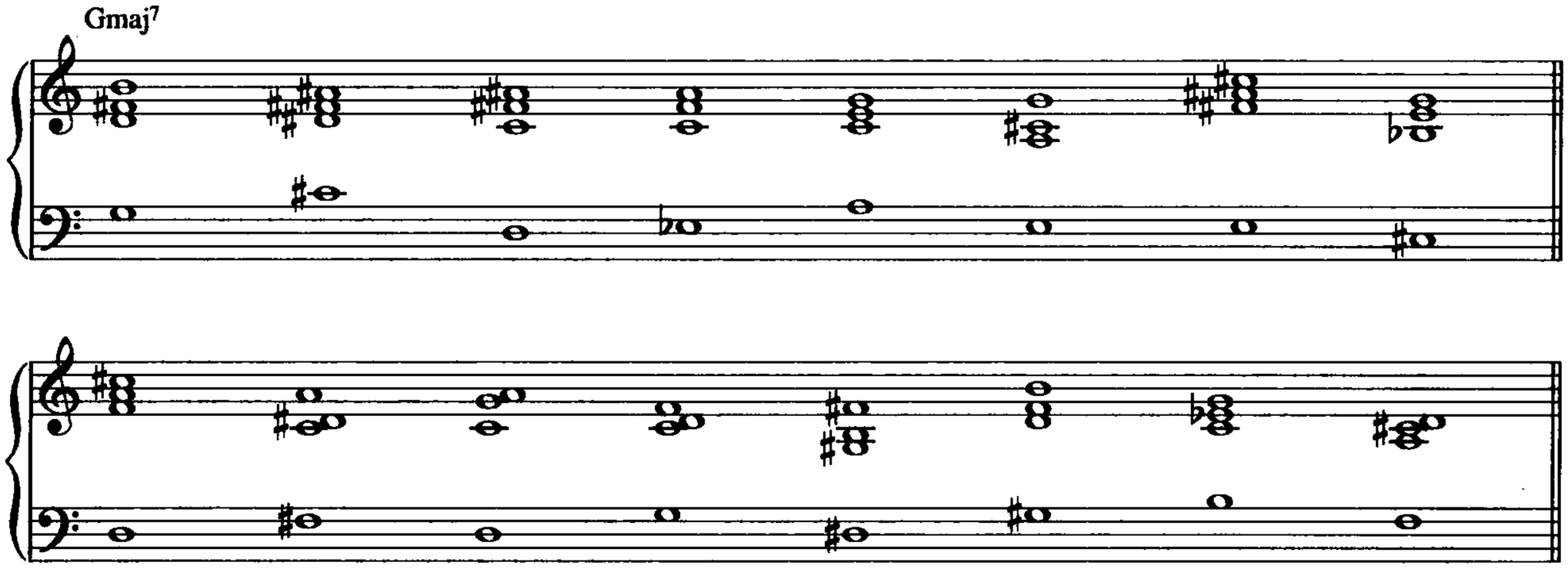
第二转位



第三转位



相关练习题（根据以上所学的内容，给下列各类七和弦正确标记上和弦名称）



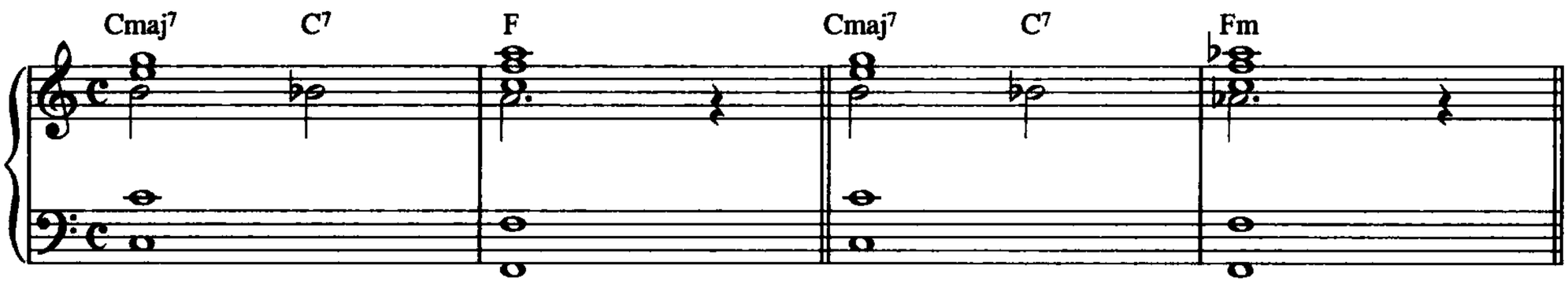
2. 七和弦以及转位在流行钢琴即兴伴奏中的实际运用

流行音乐的钢琴即兴伴奏中，七和弦的使用已经非常普遍了，它是流行音乐不断发展的产物。如果钢琴演奏者对和声的理论应用非常熟悉，那么这个部分将更加巩固其在实际演奏中七和弦的应用水平。

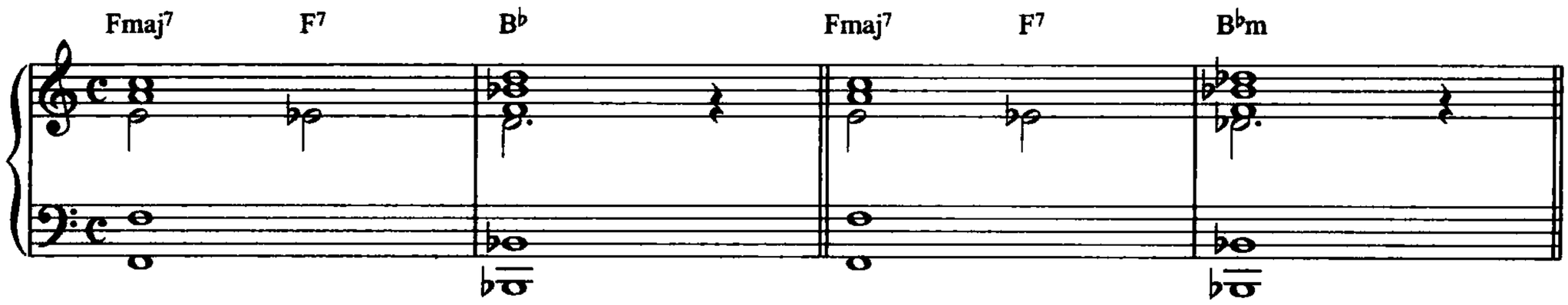
(1)大大七和弦

在 C 自然大调中如 Cmaj7、Fmaj7，它们的出现一般都不会直接进行功能的解决，无论是原位还是转位它们的七音一般都会使用降低半音作为经过音，然后变为大小七和弦后再进行解决。这个和弦的特性有点像一个转调或离调和弦。

如：Cmaj7－C7－F，Cmaj7－C7－Fm。



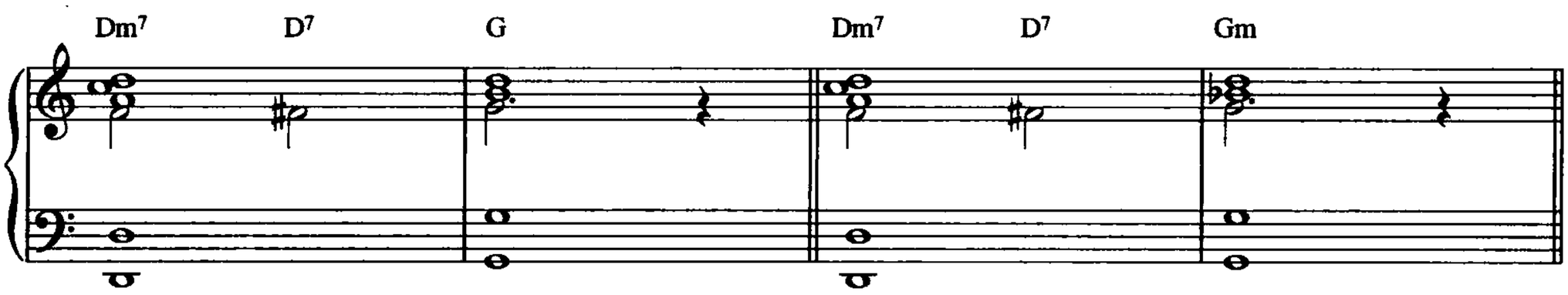
又如：Fmaj7－F7－$B^{\flat}$，Fmaj7－F7－$B^{\flat}$m。



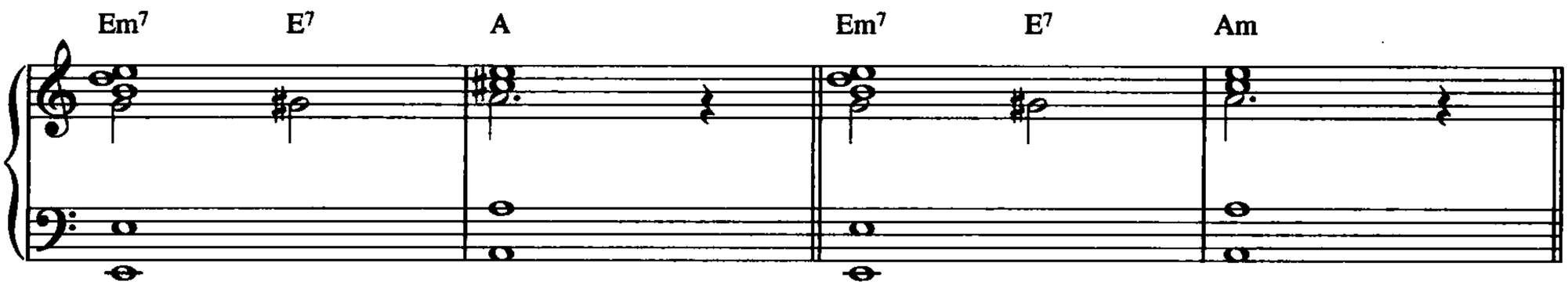
(2)小小七和弦

在 C 自然大调中如 Dm7、Em7、Am7，它们的出现一般不是作为转调或离调来使用，只是为了强调一个不稳定因素。同时由于在自然大调中都属于副三和弦的特性，在钢琴即兴伴奏中用于第一转位后低音的上行二度或者下行二度都可以向各级和弦靠拢，第二转位后亦然，第三转位后低音的二度下行是最为广泛的使用手法。如果将七和弦的三音升高而变成大小七和弦时，则使用于转调或离调的具有属性性质的和弦。

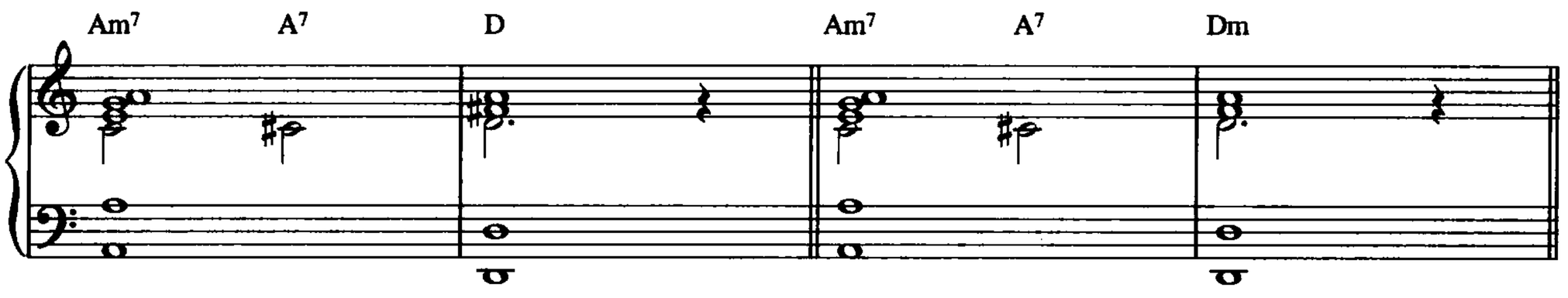
如：Dm7－D7－G



如：Em7－E7－A



如：Am7－A7－D

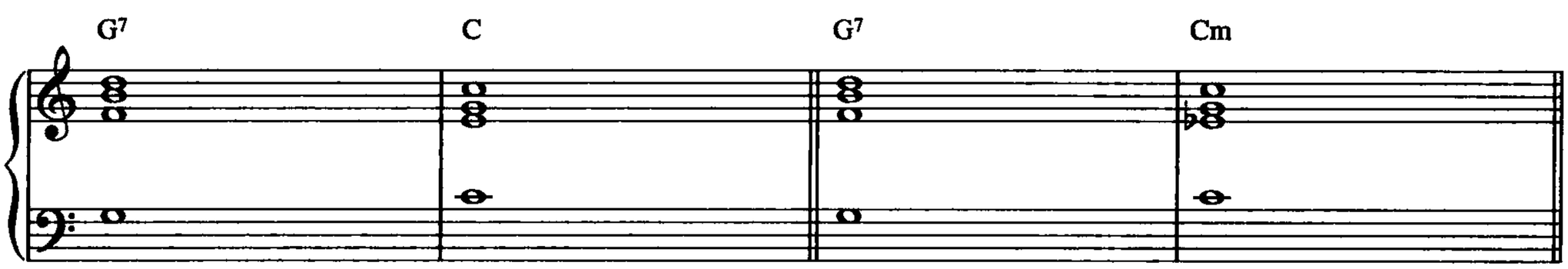


(3)大小七和弦

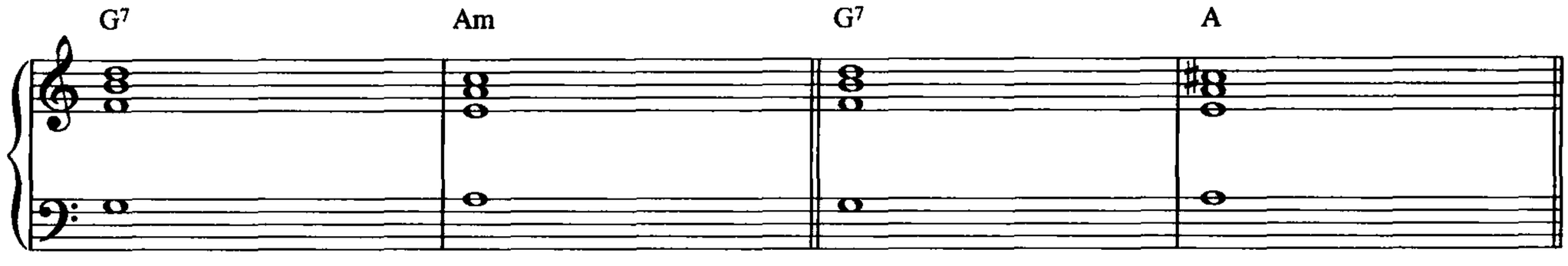
在 C 自然大调中如 G7，就是一个属性性质的和弦，同时由于使用了这个和弦，一般情况下都是向着需要解决的方向进行，无论是原位还是转位。

正常情况下它的解决路径是：

G7－C 或 Cm

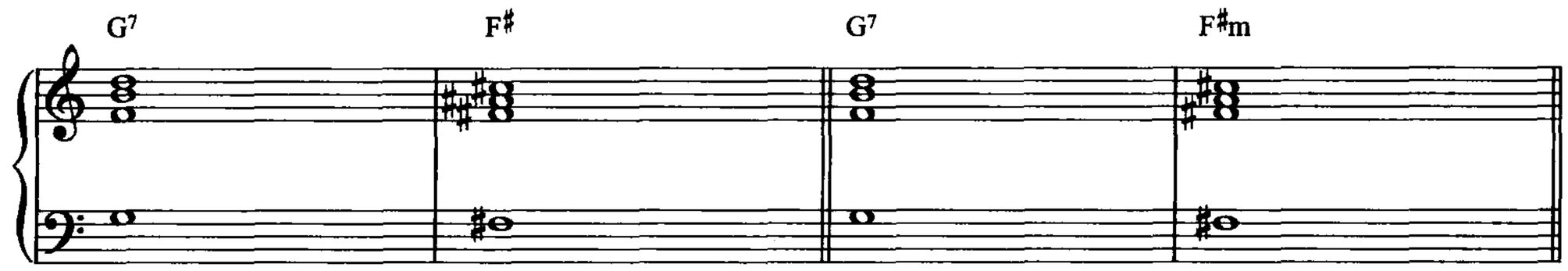


G7－A 或 Am

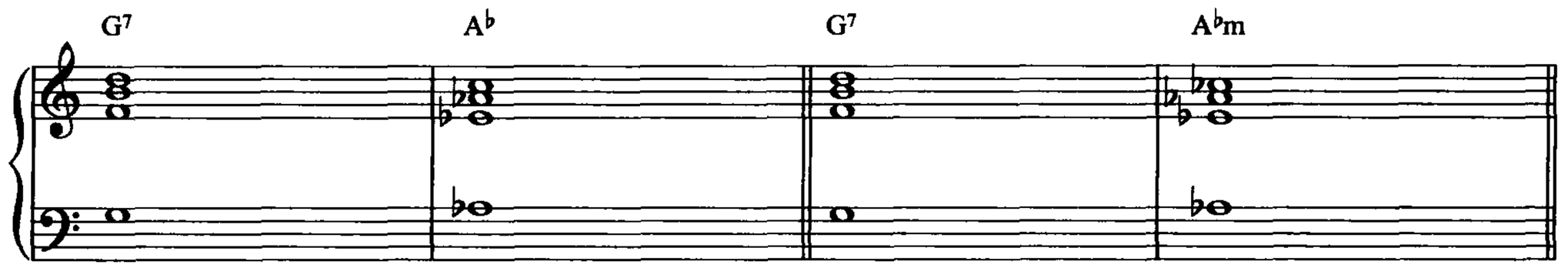


非正常的解决路径如：

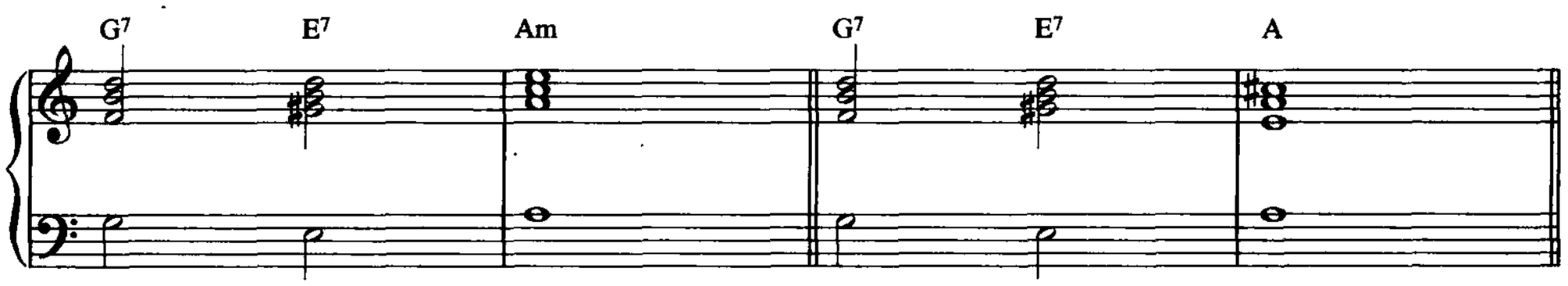
G7－F♯ 或 F♯m



G7－A♭ 或 A♭m



G7－E7－Am 或 A



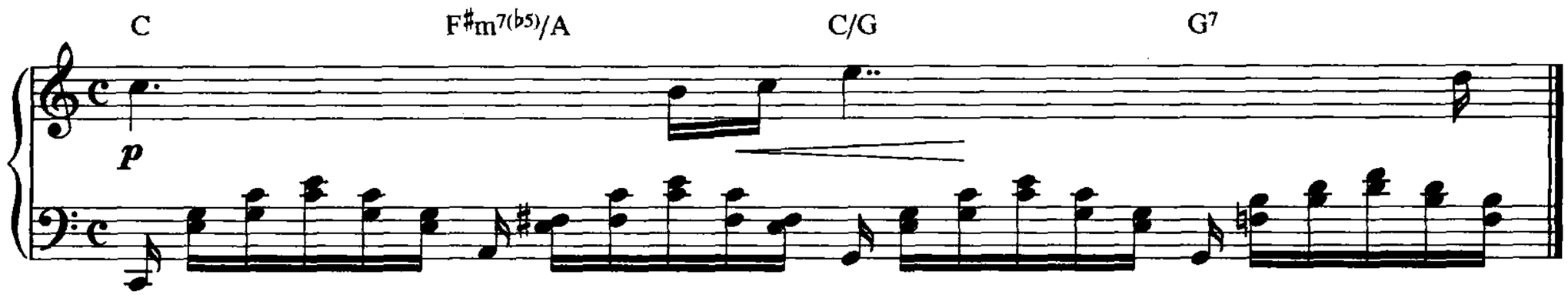
在 C 自然大调中的重属七和弦（re—升fa-la-do），它的升 fa 明显地倾向于 sol。因此，通常情况下是向属和弦进行解决。又譬如在 a 自然小调中，属和弦 mi-sol-si-re 解决到主音时我们看到很多音乐作品会在 sol 上将它升高，变成 mi-升 sol-si-re，这样做的目的是使这个和弦产生一个倾向于主音的进行，从而达到由不稳定到稳定的过渡。

(4)减小七和弦 （又称半减七和弦）

在 C 自然大调中如 Bm7(♭5)，由于它的根音与冠音之间的小七度关系，还不具备十分明显的倾向性。在实际使用中，通常将该和弦进行第一转位，以求得一个明显的具有下属功能性质的六和弦色彩。

选自《原来你也在这里》

选自《圣母颂》



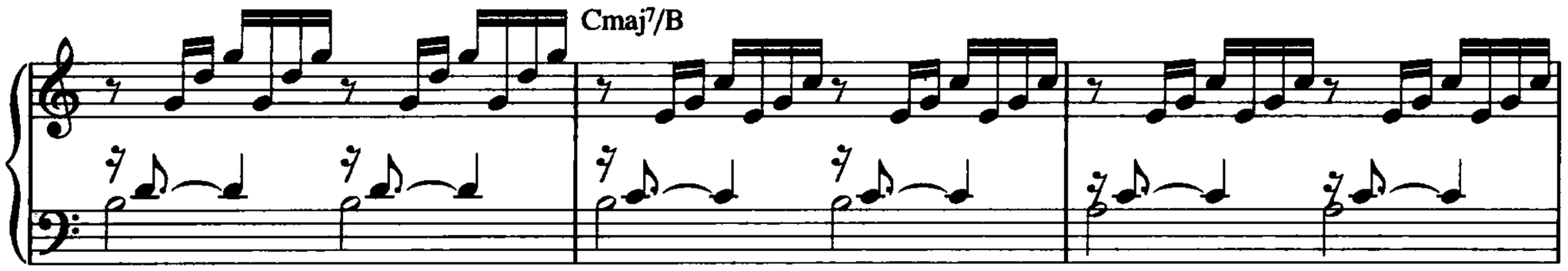
同时，这个和弦在实际的使用中通常会将七音降低半音成为减减七和弦（以下简称减七和弦），可标记为 Bdim7。如 Bm7(♭5)－Bdim7－C 或 Cm，又由于减小七和弦变成了减七和弦，这个和弦的进行更加游离不定，也就是说它的进行方向非常多变。

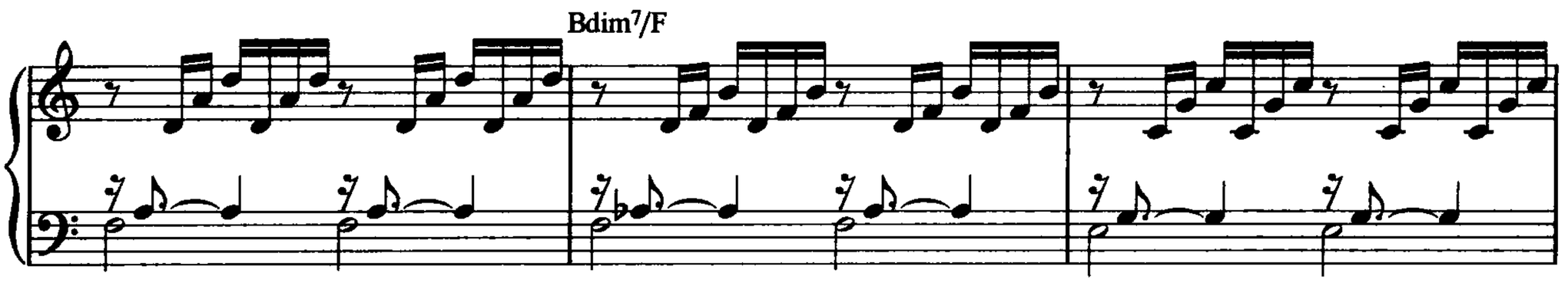
(5)减七和弦（有称为减减七和弦）

这个和弦所产生的色彩具有不稳定的性质，听起来总觉得它需要有下一个走向。减七和弦是在减三和弦的基础上人为地制造一个小三度（通常是变化而来的），它的进行通常是向外或者向里倾斜。譬如 C 自然大调的导音减七和弦，向外解决可以很轻易地转向 a 小调（或者 A 大调）主和弦，向内解决则可以进行到 C 自然大调（或者 c 小调）的主和弦，还可以进行到降 E 大调的主和弦的第二转位，而通过将减七和弦进行转位后，所得到的解决路径就更加多了。总之，减七和弦是个非常暧昧的和弦，它左右漂移非常的具有不稳定性，在和声理论应用上常常把它作为转调或离调的必用和弦。它的三个转位可以使和弦性质变得面目全非，但是在等音上（也即音程关系）怎么变化都是小三度关系，因此所派生出来的新的减七和弦是 D^{O7}，F^{O7}，$A^{\flat O7}$（可分别标记为 Ddim7、Fdim7、Adim7）。

减七和弦以及加以变化为等音的连接（虚线小节后）

分析并且试试将巴赫的《十二平均律钢琴曲》的第一首《前奏曲》标记上和弦名称。

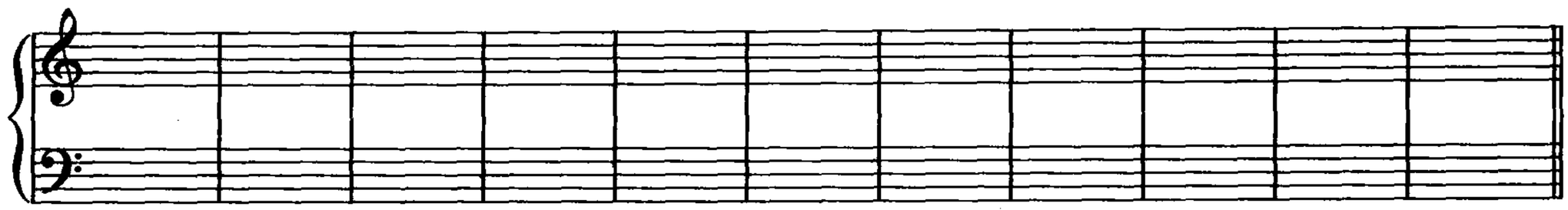




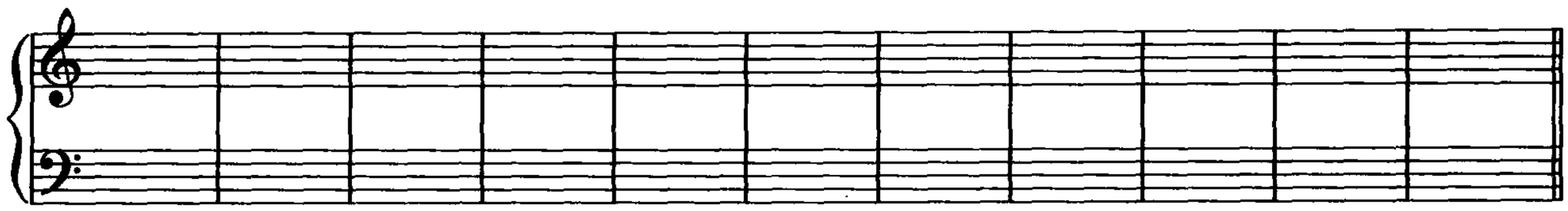
在上面的乐谱中我们不难发现，早在巴洛克时期上述所列举的和声运用已经非常出色了，七和弦加sus4（乐曲第二十六小节等），大七和弦（乐曲第八小节等），小七和弦（乐曲第二小节等），减七和弦（乐曲第十二、十四小节等），属七和弦扩展十一、十三音（乐曲倒数第二小节）。古典时期的音乐作品尚且如此，我们现在难道还有必要为了如何使用七和弦而缩手缩脚吗？应该指出，各类七和弦目前已经是流行音乐和声体系中的主流应用方式（且不谈爵士音乐和声体系）。

和弦转位练习（将下列各类七和弦分别用三种转位方式进行和弦连接）

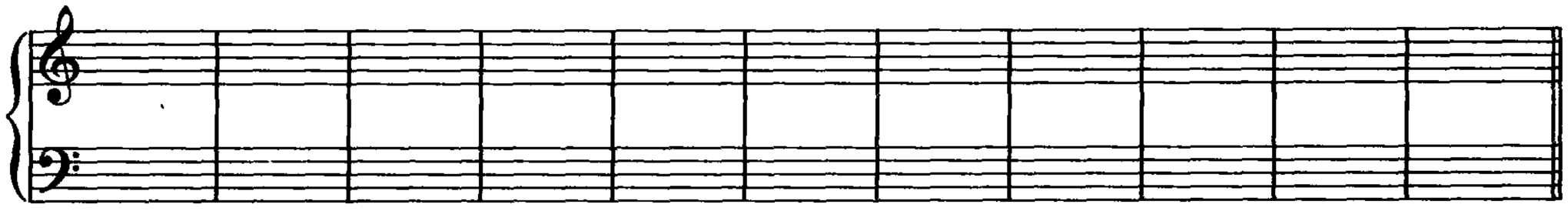
第一转位



第二转位



第三转位



第四节　低音进行的模式

低音在音乐作品中是不可或缺的组成部分，交响乐如此，管弦乐如此，各类重奏乐亦如此，钢琴即兴伴奏也同样。低音进行是和声赖以不断发展的基础，如果我们把主三和弦比做是建筑物的主结构支架的话，低音就是支撑这个建筑物主结构支架的地基。没有了地基，就是空中楼阁。

1. 低音的进行方式

(1)进行曲式的低音进行

进行曲式的低音进行主要用于节奏强劲，带有号召性、鼓动性的乐曲。它的基本特点是低音进行有明显的模式化或者织体化。低音在根音和五音上产生有规则的变化，或者仅仅使用和弦根音，又或者使用和弦的结构音由低到高或由高到低规则性进行。这种低音进行广泛地运用于传统钢琴伴奏中。流行钢琴伴奏中，进行曲式的低音进行多运用于节奏欢快的乐曲伴奏中，也经常出现在爵士音乐风格类型的乐曲中，但是低音的变化就不像前面所讲的那样仅仅在根音和五音或者和弦音的结构音上那样简单了。

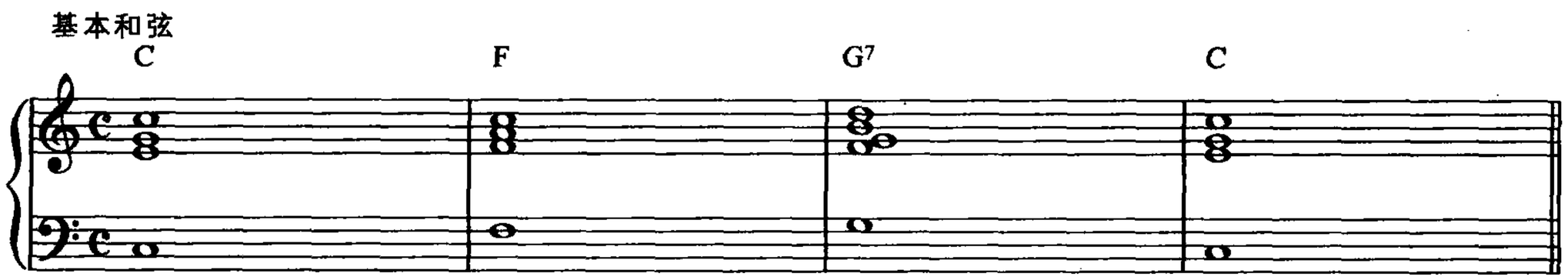
(2)流行音乐节奏式的低音进行

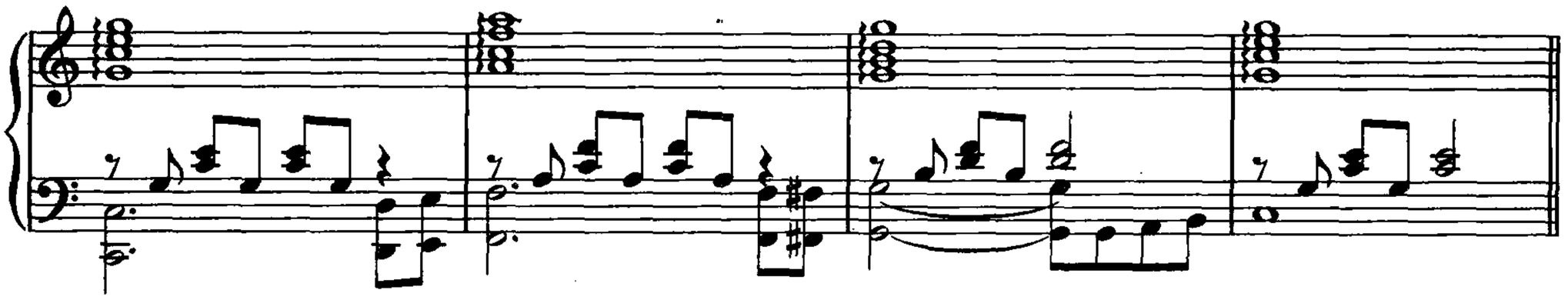
这种低音进行方式具有流行音乐的典型特征，也就是说，低音进行不但体现和声功能的性质，而且还具有类似流行乐队中爵士鼓的脚鼓（也即低音鼓）的作用。因此，它的进行方式通常会带有附点节奏的特点，前长后短，或者相反，而与之结合的伴奏织体则相对比较平稳。使用这种伴奏方式时，主要和弦或者说决定调性的关键和弦永远都放在时值长的那个音符上，转位后的低音一般是放在时值较短的音符上。还有就是为了强调和弦的变化，经常使用到 Action 的演奏风格，这种风格多数带有切分节奏，使用这种演奏风格通常是在和弦的变化较大时，而且要求左右手同时产生和弦节奏的转变，用于切分音节奏。流行歌曲式的低音进行方式，在目前的流行钢琴即兴伴奏中用得最多，也是钢琴伴奏者最为热门的话题之一。

(3)大小二度、大小三度音程上下行阶梯式的进行

由于在流行钢琴即兴伴奏中我们使用了众多和弦的转位，因此在低音进行时就很容易地将和声的发展，变为大小二度音程的阶梯式进行。

下面是旋律化低音进行模式的谱例。





这种进行是非常流行并且非常容易掌握的，但是对钢琴演奏者音乐理论水平、和声理论水平的要求就高了。因为即兴钢琴伴奏过程中由于和弦的不断变化，如果要轻易地将和弦转位与低音结合使用，就必然会使自己在伴奏过程当中不断地思考和弦转位后，如何让这种方式的低音进行成为可能并且做到不间断地演奏，所以，不断地练习类似这种方式的伴奏，对熟练掌握这种技巧是必不可少的。低音的二度音程的上下行进行比较多见，而三度音程的低音进行则基本上只出现于下行的进行中，这是因为上行三度的进行将使得和弦音重复。

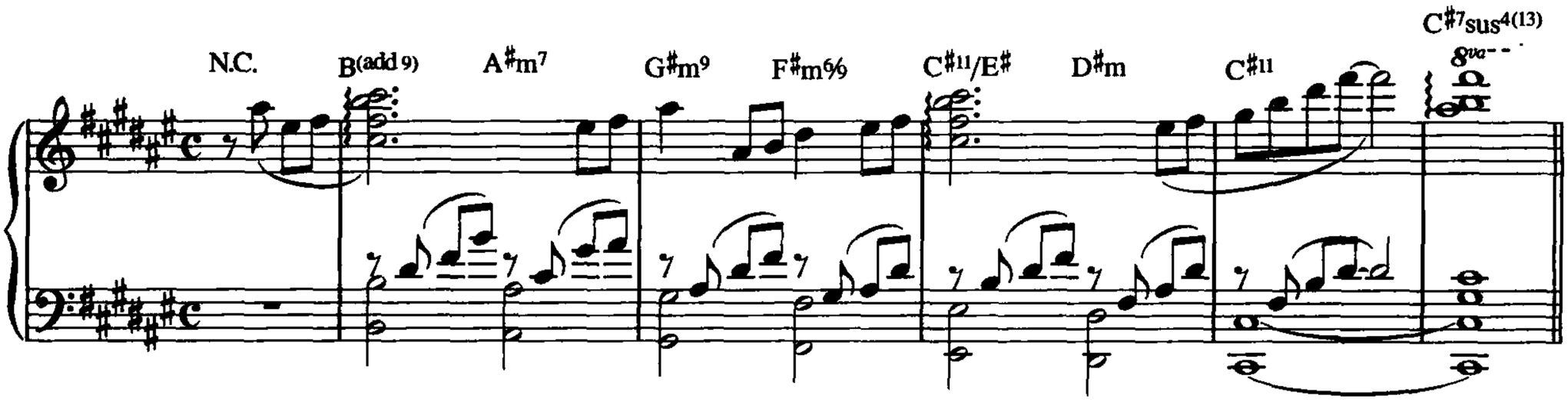
(4)循环三度、四度或五度的跳跃式进行

在不使用或较少使用七和弦或者转位的七和弦的情况下，这种低音进行运用得非常广泛，而且和弦功能、色彩的变化非常鲜明。

2. 流行钢琴即兴伴奏中的低音进行

首先我们分析一下以下各曲的和弦进行，它们都是目前出现于流行音乐中的常见类型。

下面是周华健的《浓情化不开》（前奏）：



而童安格的《忘不了》 是一个下行的半音阶低音进行的例子：

下面是齐秦的《大约在冬季》：

F♯m F♯m7/E D Dmaj7/C♯ Bm Esus4 E A C♯m

F♯m F♯m7/E C♯m F♯m F♯m7/E D Dmaj7/C♯ Bm7 E7/B F♯m

零点乐队的《爱不爱我》：

B♭ B♭maj7/A F/A Gm F7sus4
E♭ B♭/D Cm7 F7 B♭

张学友的《还是觉得你最好》：

此外，附录中《挥着翅膀的女孩》的低音进行，在流行歌曲和流行音乐中也是具有代表性的例子。

这样的低音进行让我们感觉上有一种非常平稳的和弦走向，有一种意犹未尽，希望能够继续的渴望。如果我们能够充分掌握和弦的转位尤其是七和弦的转位，那么在即兴伴奏中就能够随心所欲地运用这种伴奏技巧。另外，有没有低音是由低到高的进阶式进行呢？答案是肯定的，但是这样的进行在和弦转位上存在一定的难度，而且，还有可能由于功能进行的原因到中途发生变化。但这并不是说这种进行不可行，关键还取决于乐曲本身能否给我们创造这样的条件。

例如童安格的《明天你是否依然爱我》：

A
D E C♯m F♯m7 D E
A Bm C♯m D A Bm
C♯m D C♯m Bm(add 9) E A E/G♯ F♯m
1 Bm D♯dim7 E

这首歌曲虽然没有一个完整的音阶上行，但是从中我们也发现，要完成这样的进行如果没有先决条件（也就是乐曲本身不具备这样的和声进行），生搬硬套必然会造成非常不良的后果。

(1)低音由高到低向下三度的进行　（以下全部以 C 大调及其关系小调为例）

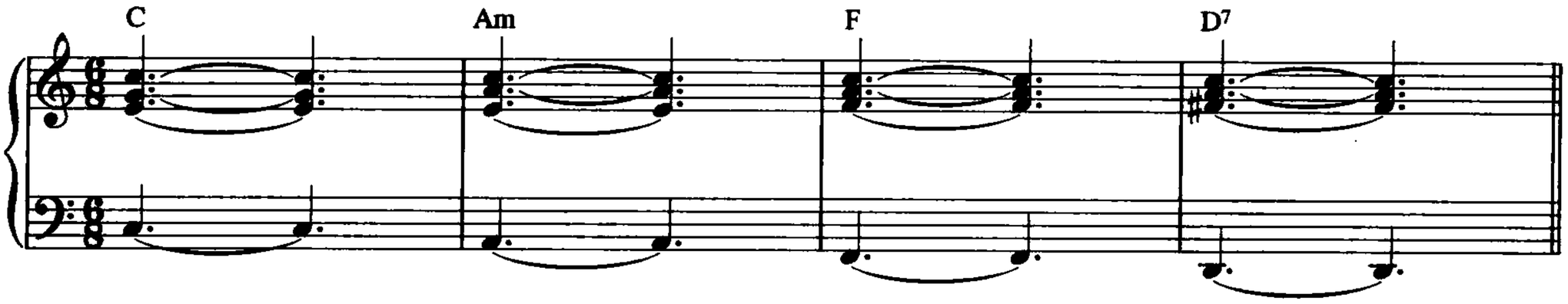
如：C－Am－F－D7

由这个低音进行通过使用七和弦的转位产生下一个向下的二度进行：

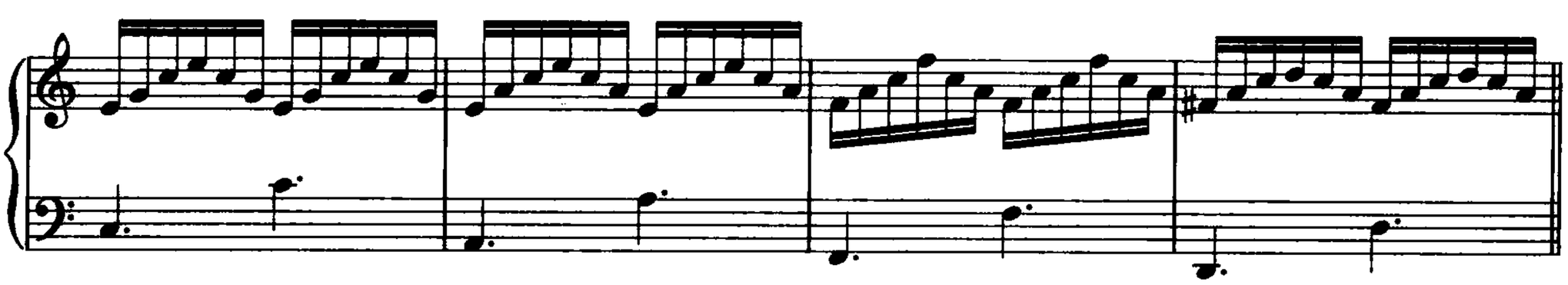
C－Cmaj7/B－Am－Am7/G－F－Fmaj7/E－D7

用一个C大调的和弦进行做一步步的分析。

请看和弦进行原型：

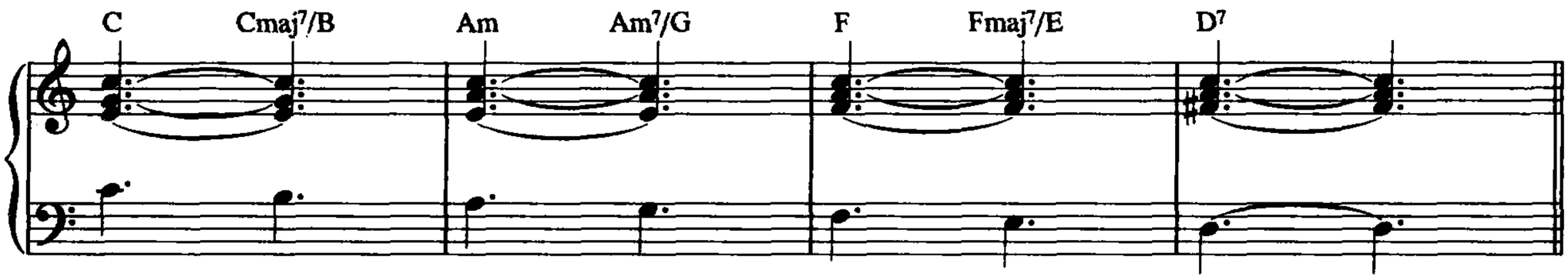


用这样的原型可以弹出的基本伴奏织体一：



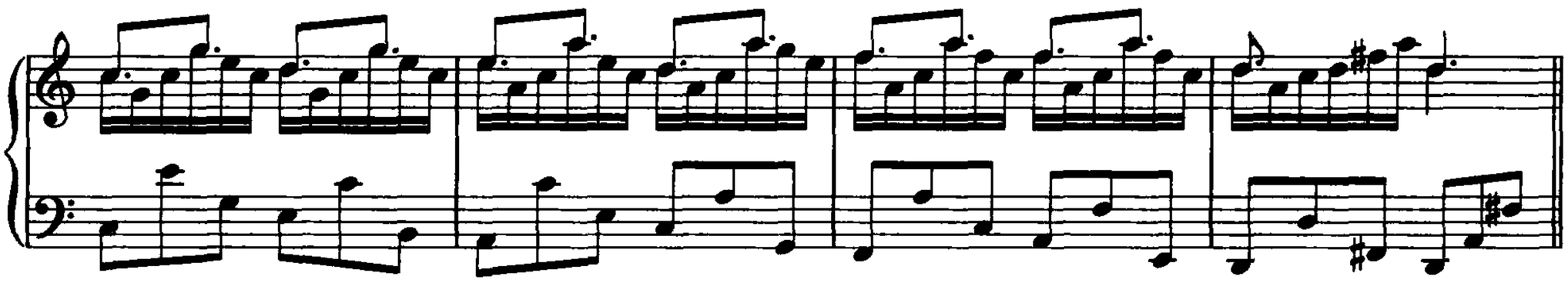
还能形成基本伴奏织体二：

现在做一个利用七和弦转位的低音变化：



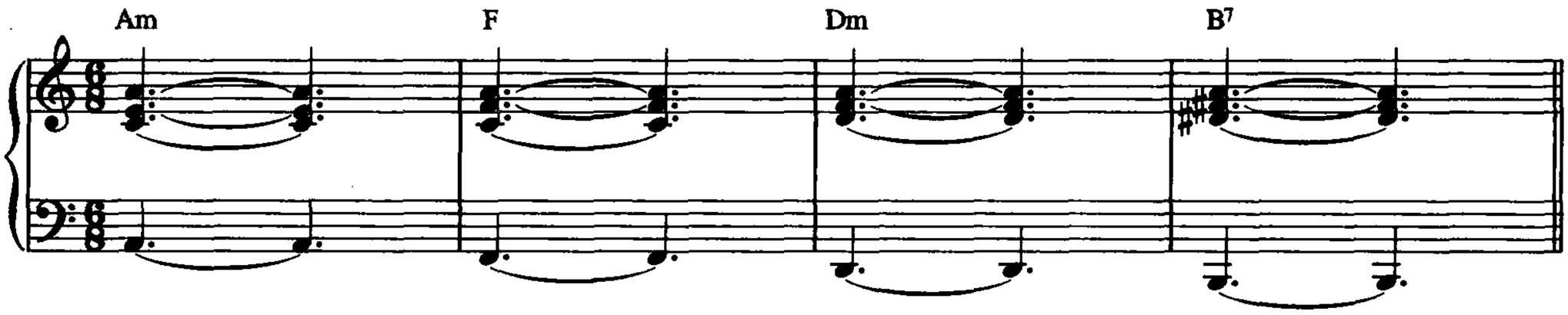
再变化出一个加经过音的伴奏织体：

最后是变化的低音进行：



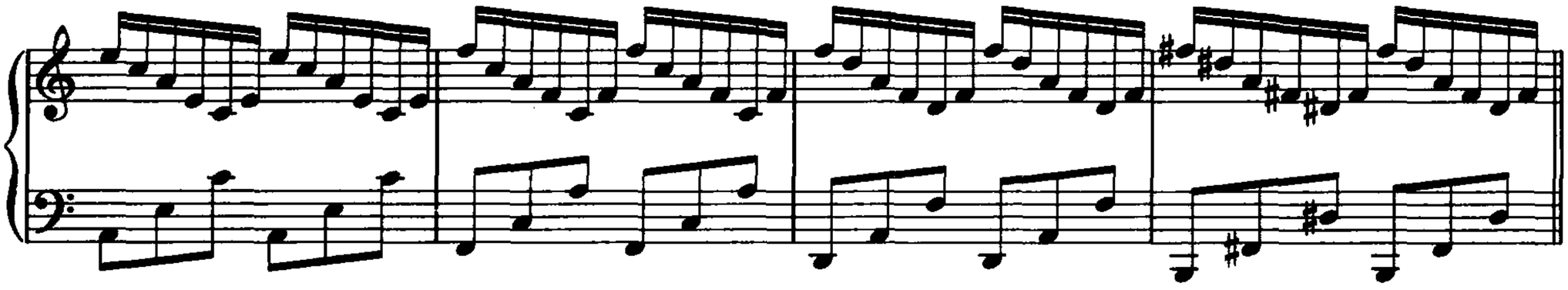
同样的来分析a小调。

和弦进行原型：

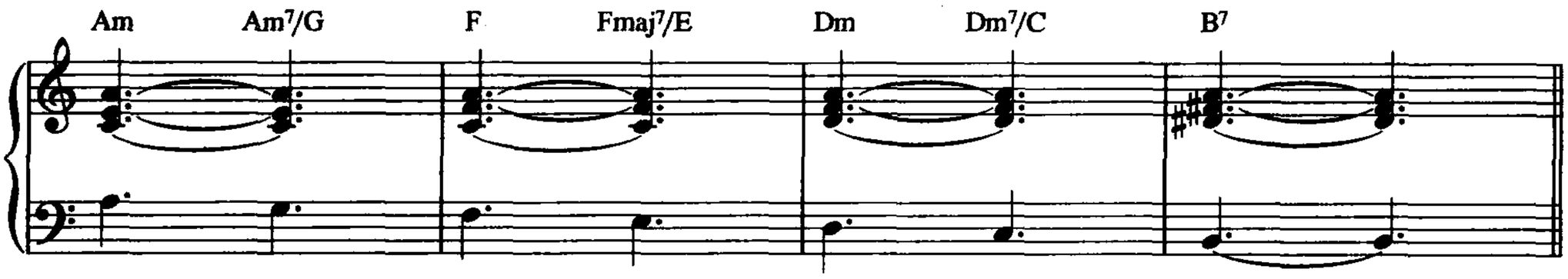


基本伴奏织体一：

基本伴奏织体二：



利用七和弦转位的低音变化：



加经过音的伴奏织体：

变化的低音进行：

(2)低音由高到低向下半音阶的进行

如：C－Cmaj7/B－C7/B$^{\flat}$－F/A－Fm6/A$^{\flat}$－G－D7/F$^{\sharp}$ （参考童安格《忘不了》谱例）

(3)低音由高到低向上的二度进行或者反复使用一个模式

如：C－Dm7－Em－F－Em7/G－Am－D6/B－C（这种低音的进行较为少见，但是如果运用得当，势必产生非常具有弹性的和声效果）

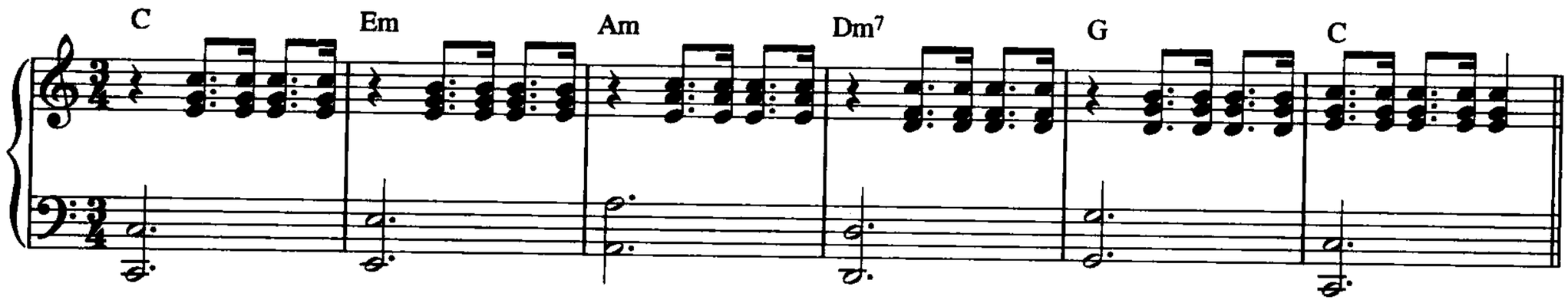
又如：C－Em－F－G

(4)循环三度（上行或下行）、四度（上行）或五度（下行）的跳跃式进行模式

如：C－Am－Dm7－G 或者 C－Em－Am－Dm7－G－C

现在用后面这个和弦进行来具体分析一下：

和弦进行的原型：

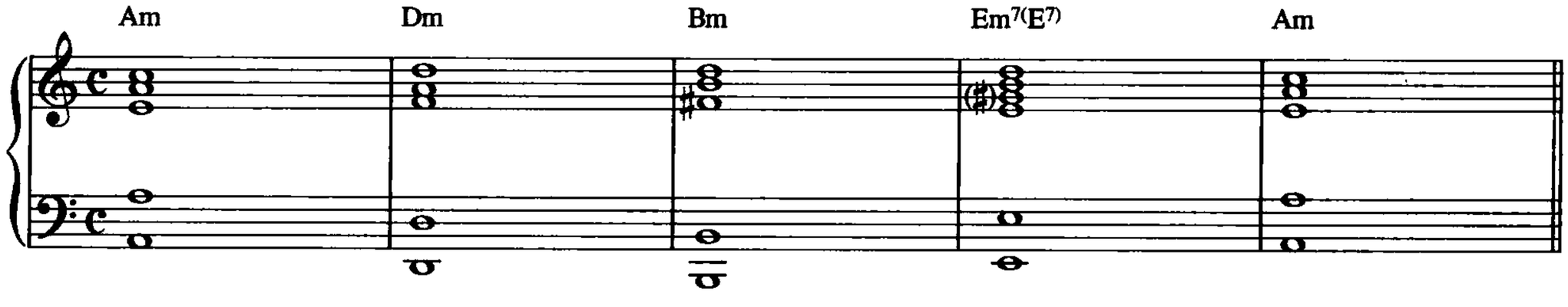


改变低音进行后的织体：

单独使用左手时：

又如：Am－Dm－Bm－Em(E7)－Am。

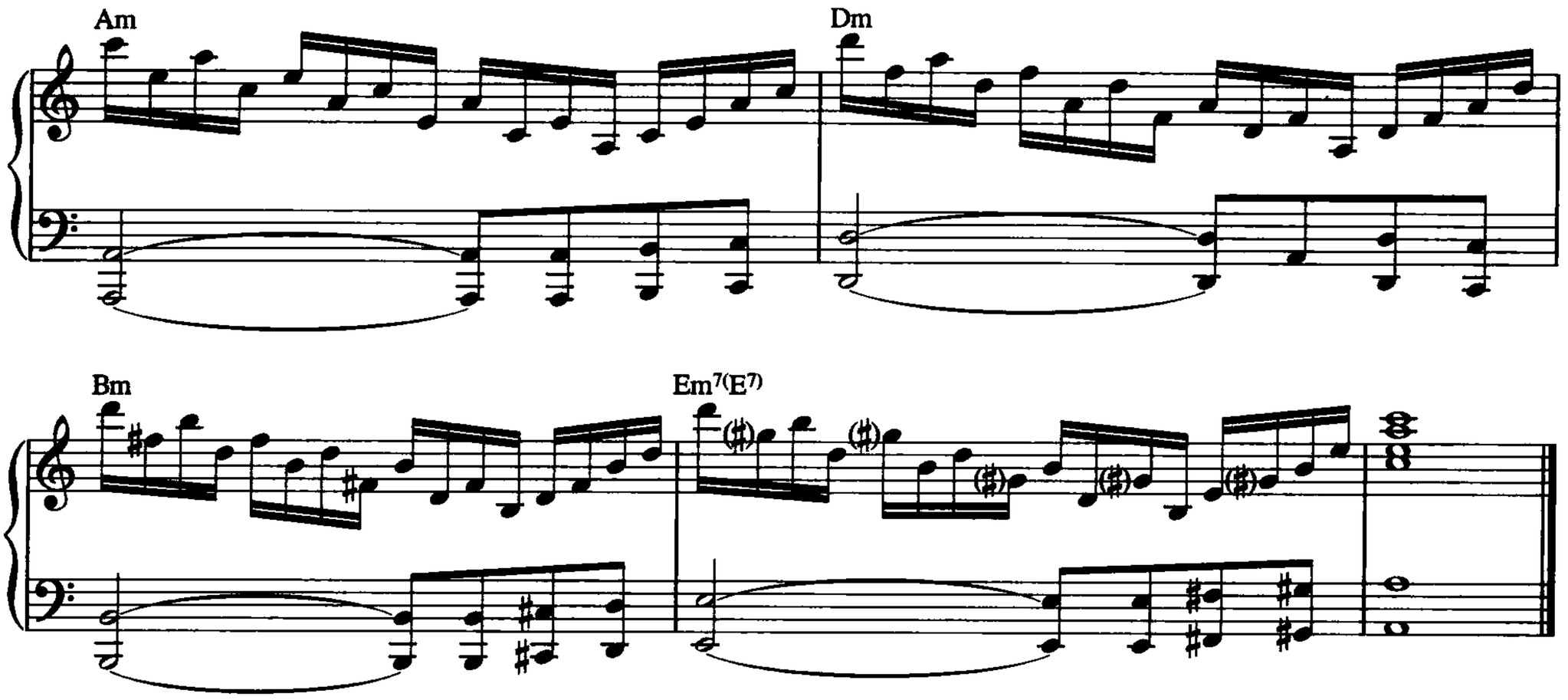
基本和弦原型：



加以节奏变化和伴奏织体的变化：

左手加入经过音的琶音织体一：

左手加入经过音的琶音织体二：



以上几种低音进行方式广泛用于抒情的、舒缓的、叙事性的旋律曲调中。那么，欢快的、节奏感觉较强的旋律曲调能否使用这种进行方法呢？实际上是没有问题的，我们在选择伴奏织体时完全可以根据这种曲调性格为它配伴奏。

由于旋律曲调的密度相对速度而言更加宽了，那么在伴奏织体的选择上我们要掌握这几个原则：

（1）由于乐曲速度提升，为其配伴奏时，要保持低音进行上的宽广，中间声部（也就是和声层）

要尽可能地使节奏跳跃起来。做到上方的和声层密而不乱，下方的低音进行层宽广而不松散。

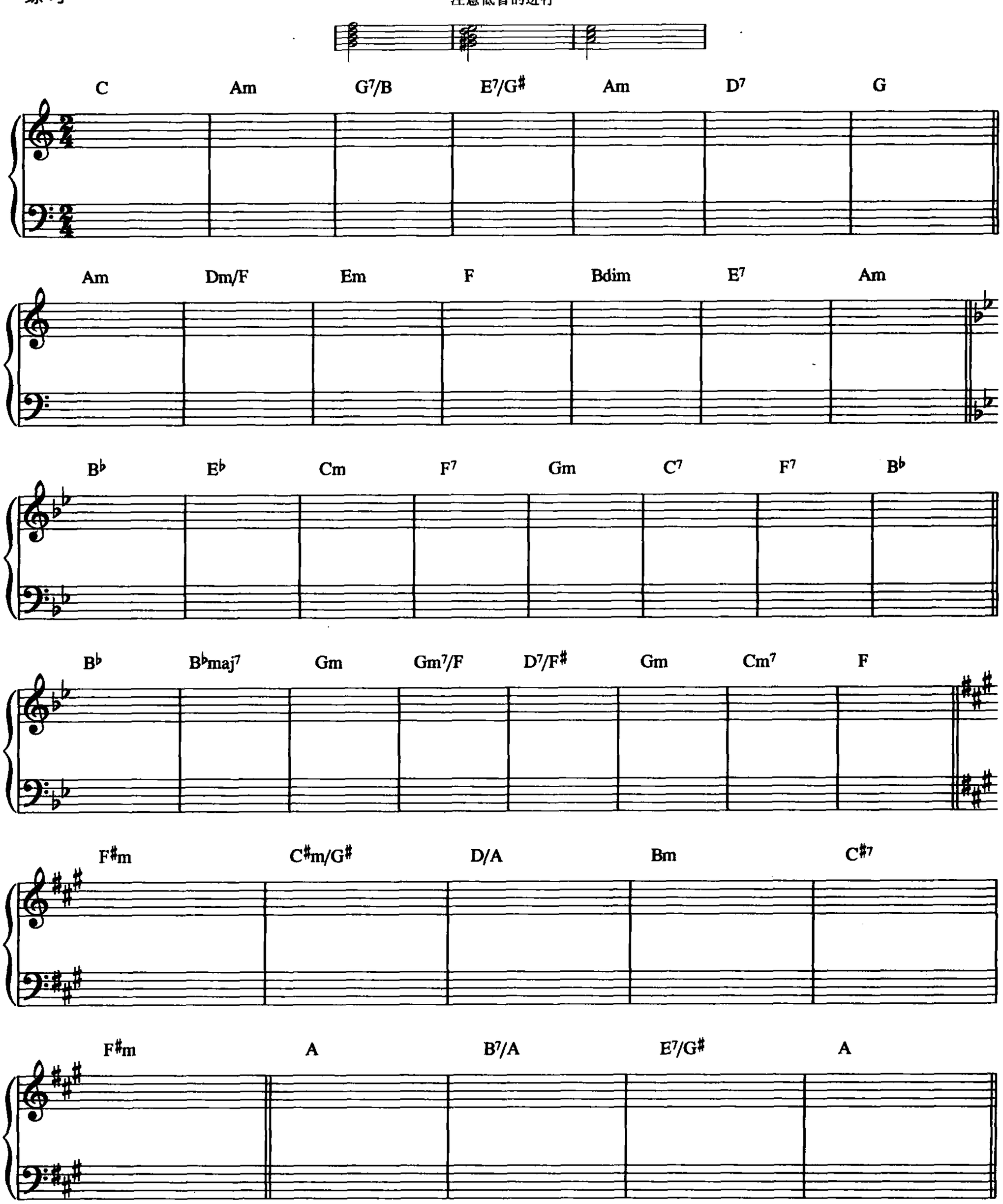
（2）尽量简化和弦的变化。如一个小节一个和弦甚至两个小节一个和弦。除非乐曲需要，低音部分尽量避免或者不要使用密集的琶音和弦。

（3）强调低音的力度进行，既能使旋律凸显又可以在上下层形成明显的和声效果。一定要控制好和声层的音量，不要使之喧宾夺主。

相关练习题（根据以上介绍的进行模式，为下面已有的和弦标记写出或在钢琴上练习编配自己喜爱的伴奏织体）

练习一

注意低音的进行



练习二《爱之泉》

♩= 78
C Dm7 G7 Dm7 G7 C Cmaj7 Am7 D7 Am7 F6
C Dm7 C D7sus4 Dm7 Gsus4 G7 C Cmaj7 Am7 Dsus4 D7
Gsus4 G7 C C7 F C Fm Dsus4 G7(b5) C
Dm7 G7 Dm7 G C Cmaj7 Am7 Dm7 D7
Fm6 G7 C F Dm7(b5) C C7 Dm7(b5) G7sus4 C

第8章 钢琴伴奏中键盘区域的运用

第一节 键盘区域的物理划分

钢琴键盘的分组：以“中央 C”为中心。

中央 C 的唱名也叫（do）。 从这个音一直往右弹到 B（si），是一组。这一组叫做“小字一组”。再往右，从 C（do）开始再到 B（si）又是一组。这一组叫“小字二组”。总之七个音一组，依次往右排，分别叫“小字三组”、“小字四组”、“小字五组”等。

中央 C（do）左边的一组音（也是七个音）叫做“小字组”，然后，往左，同样是七个音一组，依次叫做“大字组”、“大字一组”……

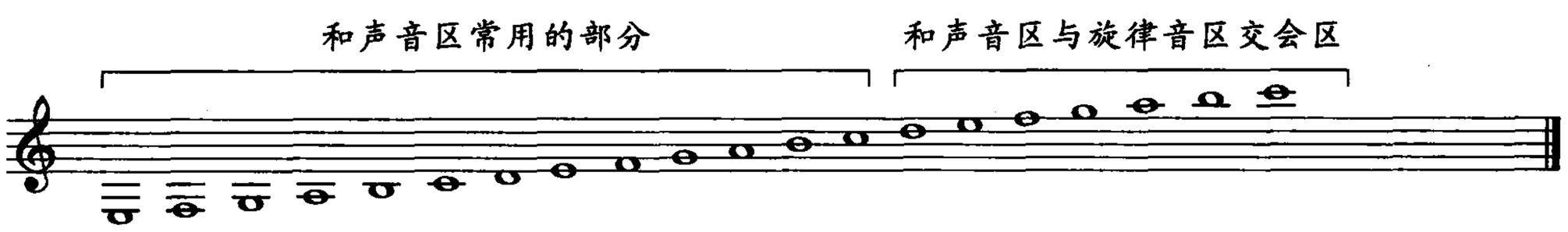
在钢琴即兴伴奏过程中我们基本上将钢琴全部音域分成三个部分：

(1)低音部分：

从大字二组 A 到小字组 C。

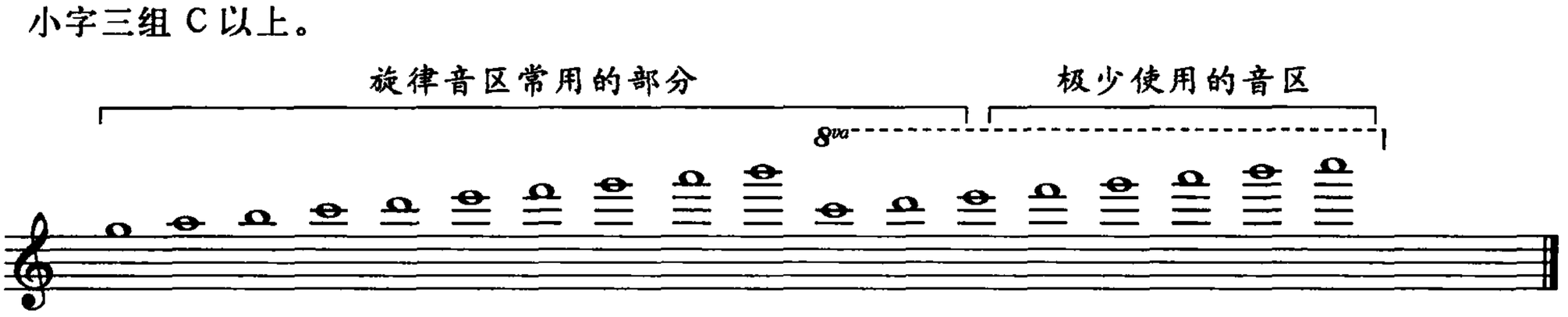
(2)中音部分：

从小字组 C 到小字三组 C。



(3)高音部分：

小字三组 C 以上。



在钢琴上它们被分别标记为：

(1) 大字一组：A_1 B_1

(2) 大 字 组：C D E F G A B

(3) 小 字 组：c d e f g a b
(4) 小字一组：c^{1} d^{1} e^{1} f^{1} g^{1} a^{1} b^{1}
(5) 小字二组：c^{2} d^{2} e^{2} f^{2} g^{2} a^{2} b^{2}
(6) 小字三组：c^{3} d^{3} e^{3} f^{3} g^{3} a^{3} b^{3}
(7) 小字四组：c^{4} d^{4} e^{4} f^{4} g^{4} a^{4} b^{4} c^{5}

第二节 各音区在伴奏中的特点

在为歌唱者配伴奏时，首先人声的音域问题是绝不能忽视的，而中音部分包含了自然人声所能够发音的全部音域，这里就包括了男女声的高中低声部。所以，这个部分也是即兴伴奏中的敏感区域，运用不当很容易造成伴奏声音上的混浊（尽管钢琴音色和人声并不冲突），甚至还会掩盖演唱者本身的良好发挥，因为中音区的音量比两端的音区更加容易从物理因素上抢占我们的听觉。伴奏是为了使演唱者的表演得到充分的展示，感觉良好的伴奏会给歌唱者增添更好的演唱感觉，这是每个即兴伴奏者必须牢记的诀窍。

如何来合理地运用钢琴上的三个音区呢？

1. 低音音区

这个部分主要是用来填补人声低声部的不足，它同时起到了支撑和声效果的基础作用，使上面的（中音区、高音区）和声效果赖以发展。就好像交响乐队中的倍大提琴、大号一样。有时我们可以使用五度、八度双音或者单音甚至是震音，然后运用脚踏板保留这个声部，再在中声部填充和弦（在右手正在演奏而无法腾出时）。这个声部基本上是由左手来完成。

2. 中音音区

中音音区非常敏感，也是整体即兴伴奏中的和声层，所以要结合旋律声部进行合理使用。当演奏前奏、间奏、尾奏时，这个部分是常用的。担任伴奏时，音符的密集度要视旋律的密集度而定，这个声部更不适合与旋律节奏进行同时演奏或者演奏旋律部分。但是，作为和弦的铺垫，如柱式和弦、分解柱式和弦，这个声部是能够起到良好的辅助效果的。假如旋律部分十六分音符比较多，一般情况下选择比其慢一倍速度的伴奏音型较为合适。反之，旋律部分八分音符较多时，就可以使用十六分音符的伴奏织体，也就是快一倍的伴奏织体。由于和歌唱声部的音域接近，选择伴奏织体时一定要考虑到是否会与旋律的节奏、密集度、旋律线条造成冲突。这个音区经常使用左右手来完成，前奏、间奏、尾奏时有时会用上三度、四度、五度、六度、八度双音（还包括二度、七度）。

3. 高音音区

大部分情况下，这个音区主要是作为旋律声部的填空，和中音音区结合充当旋律的前奏、间奏、尾奏，有时也会演奏旋律声部的副旋律或者与主旋律的对话。作为背景铺垫，这个音区是再适宜不过了。譬如使用相对固定的伴奏织体就不会和歌唱声部造成冲突，因为这个音区不会和旋律声部在音域上产生明显的声音上的物理反应。演奏方法上以右手为主，有时运用左手跨越来演奏。在音符的和弦堆积上没有太多的局限性，不过极少会用到小字四组以上的音，这些音符从声学角度来说已经没有多大的穿透力，除非在这些音符的下方加上八度音来做互补。这个音区还常常用于在乐曲段落之间加入一些小插句，又或者作为段落之间的过渡，有时也用于和主旋律的对话。

第三节　伴奏中各音区的组合运用

1. 低音音区与中音音区的结合

众所周知，低音的主要作用是强调对整体音乐结构的支撑，除了特殊情况低音在整体伴奏中是不可或缺的部分。由于低音的声学物理特殊性质，它不能够取代中音和高音的声学地位，因而也就决定了它在整体音乐结构上的特殊性，那就是在钢琴音区里它基本上是承担着体现音乐的和声支撑、声响力度、和弦变化等的常见任务。

低音音区和中音音区的结合，刚好弥补了低音音区单调枯燥的缺陷。中音音区适宜表现和展示和声色彩、和声进行、旋律变化、音乐风格以及节奏等方面，和低音的结合不但丰富了整体音乐结构的完整性，还充实了物理声响效果。它们的结合用以表现平静安详、叙事性段落、民间节奏等风格的音乐特点是恰到好处的。

2. 低音音区与高音音区的结合

这样的结合多数情况下出现于无旋律的钢琴即兴伴奏中，左手演奏低音的和声进行，右手以某一个固定织体做流动性（或短琶音或固定的分解琶音或半分解和弦）弹奏，其作用是通过和声的变化，达到一个境界。缺点就是伴奏织体的变化太单一，久而久之容易令人生厌。还有一种情况就是，左手承担了低音的和声根音同时在钢琴的中音音区做填空（或柱式和弦或柱式琶音或半分解和弦等等）。那么，在有旋律的钢琴即兴伴奏中，左手除了上述伴奏手法外，高音音区负责演奏旋律，或者承担着前奏、间奏、尾奏等等工作。还有一种伴奏手法就是：右手在钢琴的中音音区演奏旋律（前奏、间奏或尾奏等），左手除了完成和声的根音进行外，还通过跨越右手的方法，在钢琴的高音区进行如：柱式和弦、柱式琶音、半分解和弦等等的伴奏。

3. 中音音区与高音音区的结合

由于这样的结合形式缺乏了低音的支撑，因此在钢琴即兴伴奏中不常见。在很多情况下左手演奏旋律部分，右手做简单的两个八度的琶音伴奏织体或半分解和弦的伴奏织体作为背景铺垫。另外，为了强调旋律本身的透明度和轻巧的节奏，有时会使用一种在高音上演奏带有稍稍跳跃的情绪的旋律，左手则使用非常欢快的具有弹跳演奏技巧的伴奏织体。但是要注意不要超过一个乐段，因为时间长了就会使原本轻巧跳跃的旋律变得枯燥起来。

总之，我们在配钢琴伴奏时，要充分发挥钢琴各键盘音区的声响特点，并且在实践中多加研究键盘各音区之间的组合所产生的声响效果，这对无论是钢琴伴奏、钢琴曲创作或是更加复杂的配器技巧等等，都是非常有益的。

钢琴伴奏中，使用各个音区时的基本方法可以简单分为：

（1）当为无旋律伴奏时，常常使用简单的低音加上中音区的半分解和弦或者两个八度左右的琶音或者固定的右手织体。

（2）当为有旋律伴奏时，则以上部分经常需要左手完成。

第9章 钢琴在流行乐队中的作用

在流行乐队中钢琴是常见的乐器之一，同时在乐队配置上可能还会有电钢琴、电子合成器等键盘乐器。由于钢琴与电钢琴的键盘原理是相同的，在乐队中的即兴演奏也就是每个钢琴演奏者必须要掌握的一项课程。常见的流行乐队配置有爵士鼓（又称架子鼓）、电吉他、民谣吉他（西班牙吉他）、电贝司和电钢琴、钢琴、电子合成器。钢琴在乐队中的使用是非常频繁的，钢琴演奏者通常兼顾了电钢琴、电子合成器等键盘乐器的演奏。

本书主要以流行钢琴即兴伴奏为主，因此在这里忽略电子合成器部分的演奏方法，仅对电子合成器在即兴伴奏中的运用作简单介绍。电子合成器属于键盘乐器，由于它能够充分表现和模仿各种管弦乐以及管弦乐以外的其他声音，因此在流行乐队中不可忽略。电子合成器因为运用了其出色的音色，所以从某种意义上讲，取代了流行音乐中需要众多的交响乐器。由于电子合成器是模拟各种乐器所发出的声音音色，在实际演奏中钢琴演奏者们需要了解一些简单的乐器法，否则不可能让电子合成器发挥出良好的表现力。之所以这么讲，是由于钢琴的触键、发声原理和演奏技巧与电子合成器的发音及演奏有着巨大的区别。

第一节 如何运用所选择的音色以及各种音色的演奏

1. 弦乐音色

弦乐音色主要担任主旋律或副旋律的演奏，其次是作为和弦的铺垫。手指的触键要完全保留在琴键上才能够使之长时间发音，如果演奏的是和弦，则经常需要运用同音换指的技巧，以便毫无间断地连接到下一个和弦。但是假如演奏节奏音型式的伴奏，则触键方法与钢琴完全一样。

2. 木管音色

木管音色的演奏方法与弦乐音色有着许多相同之处，但是通常不会用木管音色来作和弦铺垫，而运用其音色演奏一些节奏音型式的伴奏。触键感觉上尽量想象一下：我弹奏的这个音或者和弦如果是吹出来的，能否有那么长的气息来支持？因此，如果运用木管乐器的音色演奏旋律时，不要使用超过一个乐句的连音奏法。相信谁也没有办法一口气吹出那么长的旋律来。

3. 铜管音色

由于铜管乐器也是属于吹奏乐器，所以在演奏方法上和木管乐器有点接近。但是，要注意的是，演奏旋律时一般不会有叠加和声音程（双音），更不可能有和弦的。电子合成器都有感触（TOUCH）触发装置，在演奏连音的旋律时手指触键的一瞬间是需要指尖或手腕或手臂发力的，这种触键方法是为了能够使电子合成器所模拟的铜管乐音色更加人性化，这样的演奏方法在钢琴的演奏中不会有。演奏和弦时需要使用在钢琴上弹跳音的（断奏）那种弹法来处理，可以用手腕或者用手臂，而这些和弦一般也是出现于节奏性音型上。

4. 打击乐音色

除了我们熟知的鼓、锣、镲等等是打击乐器音色组，其他如木琴、颤音琴等也是打击乐器组。使用这些相关音色绝对没有连音奏法，它的发音完全是敲出来的。所以演奏方法上和钢琴截然不同。

5. 弹拨乐器音色

如电子合成器中的古钢琴、电子钢琴、竖琴等，另外又如琵琶、扬琴、班卓琴等。前者的演奏方法上与钢琴相似，后者在演奏方法除了接近钢琴的触键感觉，有时还会使用一种模仿琵琶弹奏效果的轮指演奏方法。还有一种音色如古筝、TOKO 等有时候需要结合电子合成器的弯音轮来完成（一般为右手控制弯音轮，左手演奏旋律），而这种演奏方式只有凭演奏者对该乐器特性的掌握和了解来运用。

6. 其他合成音色

有些合成音色是合成器生产商自主开发的，还有一些是结合流行乐队的特点将某些乐器组合在一起发音的。掌握了上述演奏方法，在使用这些组合音色或者合成器自己特有的音色时，要先听听，感觉一下，然后根据它的发音原理自行判断。

由于钢琴演奏者都有可能兼顾演奏电子合成器（有时还会用到电子琴），所以完全有必要掌握有关电子合成琴的演奏方法。试想一下：用弹钢琴的感觉来演奏一长串需要使用 TOKO 音色来完成的旋律，那将是什么样子？又或者使用一个铜管乐器音色演奏连续三个小节以上的连音和弦，又会怎样？肯定令人啼笑皆非。

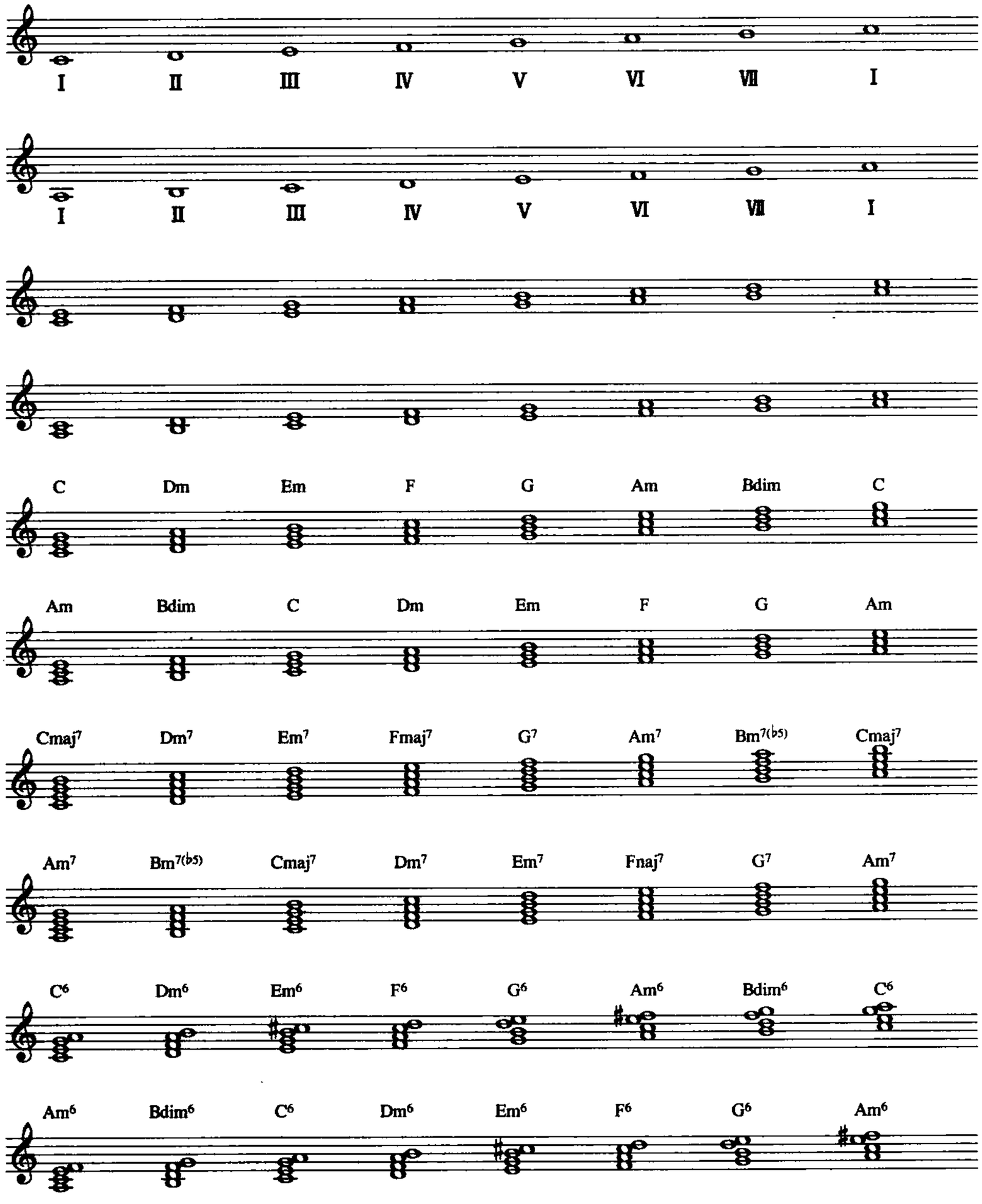
第二节　乐队中的即兴伴奏

流行乐队中所使用的乐谱记谱方式多种多样，有些乐谱记谱非常正规，譬如标明了哪些部分是使用什么音色来演奏，哪些是用钢琴来演奏，而钢琴演奏的部分还详细说明了要使用的伴奏织体或者使用什么形式的和弦铺垫。有些乐谱的记谱则非常简单，以上所有内容几乎不写，乐谱上只有和弦标记、旋律（还有的连旋律都省了而只写上 FILL）等。遇到这样的乐谱，钢琴或键盘演奏者必须参考有声音乐源（如磁带、CD、MD、MP3 等），或者凭自己对音乐的感觉和理解来进行即兴演奏和编配，相对来说它对演奏者的要求高了许多。遇到这样的情况，不妨参考本书第五章《钢琴即兴伴奏的形式》。

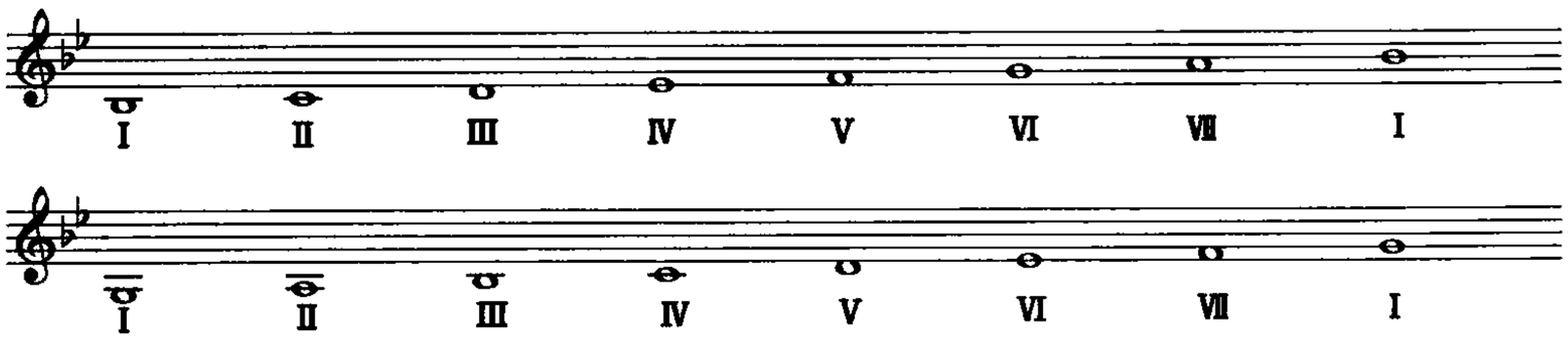
附录一

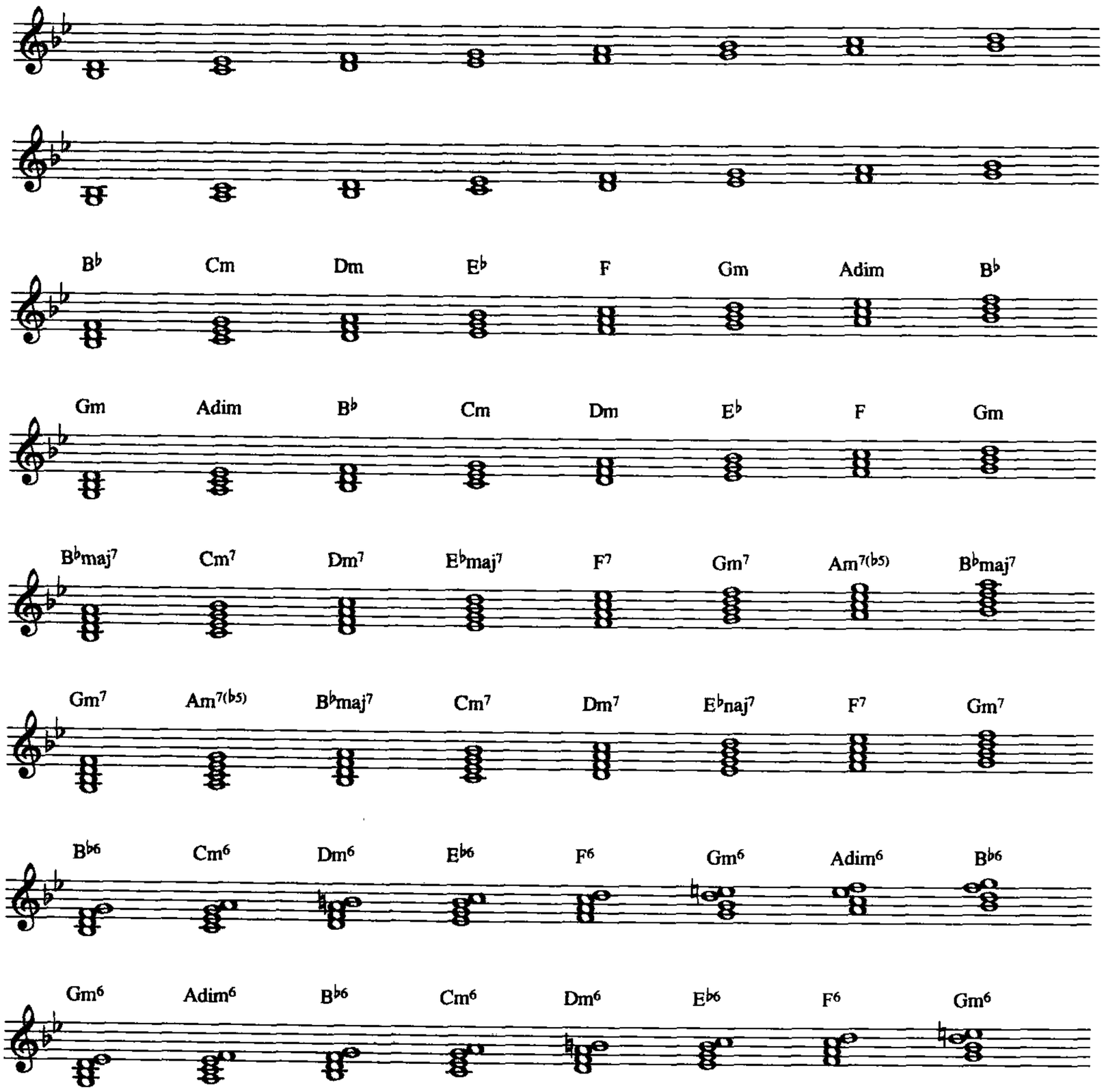
各大调与关系小调音级、音程以及和弦与标记速查表

一、C大调与a小调



二、降B大调与g小调



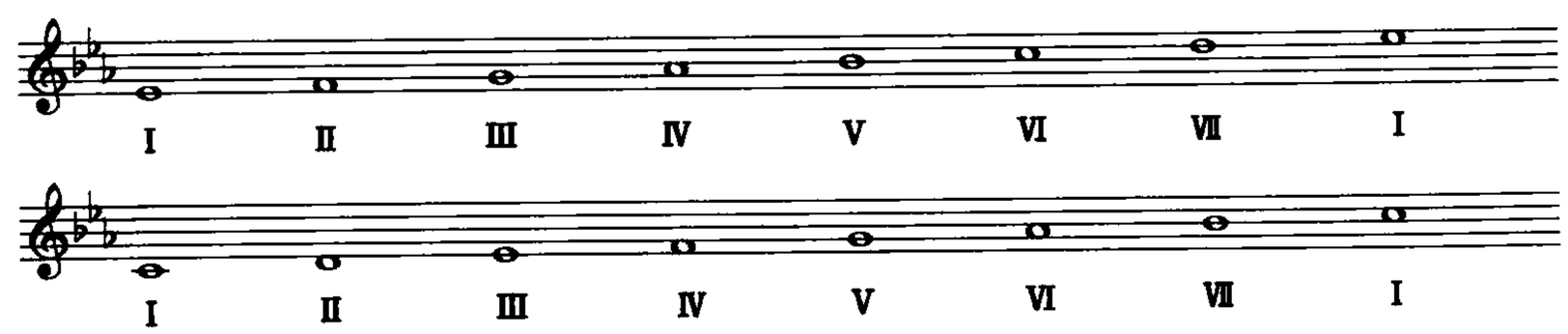

B♭ Cm Dm E♭ F Gm Adim B♭
Gm Adim B♭ Cm Dm E♭ F Gm
B♭maj7 Cm7 Dm7 E♭maj7 F7 Gm7 Am7(♭5) B♭maj7
Gm7 Am7(♭5) B♭maj7 Cm7 Dm7 E♭naj7 F7 Gm7
B♭6 Cm6 Dm6 E♭6 F6 Gm6 Adim6 B♭6
Gm6 Adim6 B♭6 Cm6 Dm6 E♭6 F6 Gm6

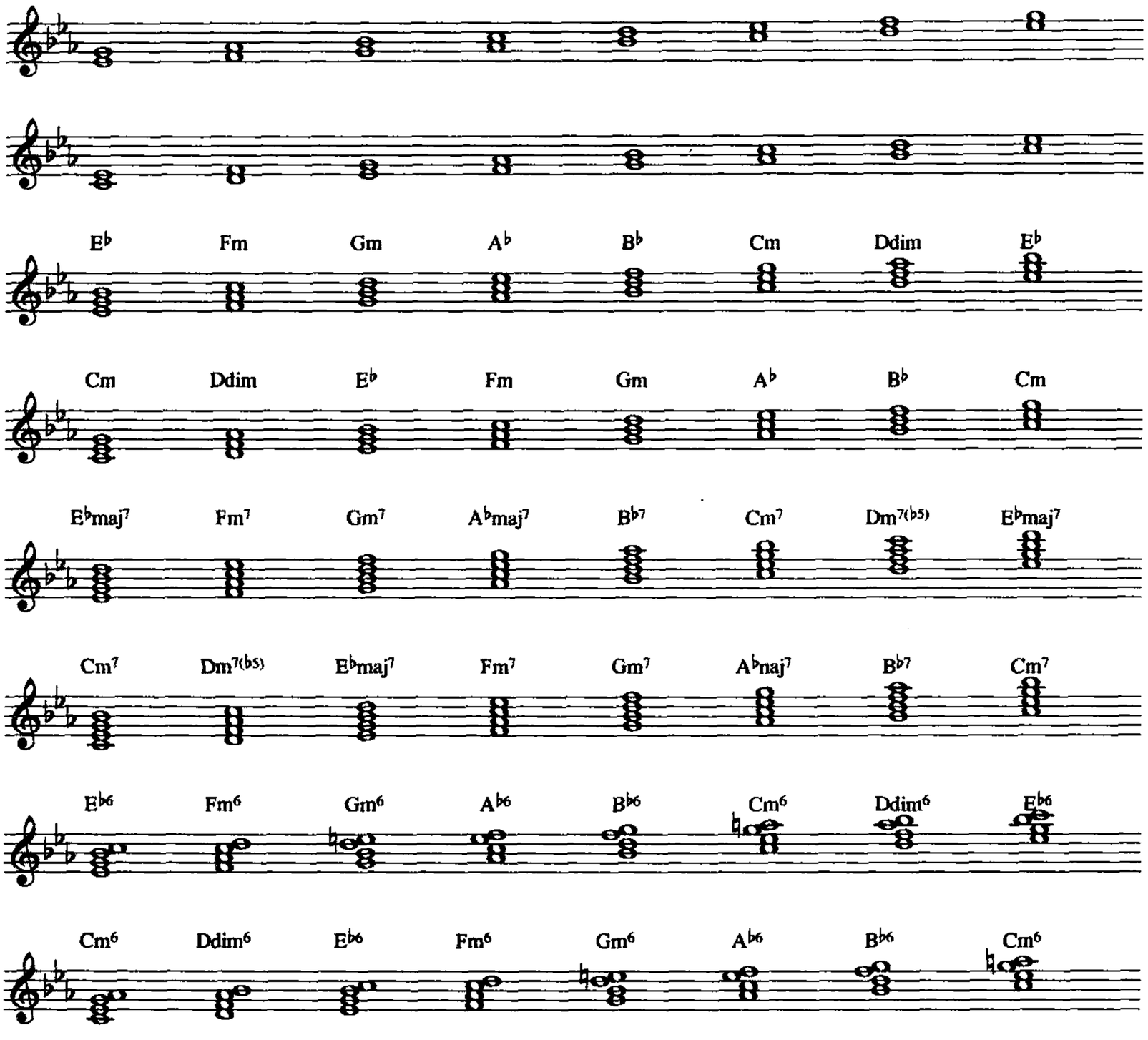
三、B大调与升g小调

Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
B C♯m D♯m E F♯ G♯m A♯dim B
G♯m A♯dim B C♯m D♯m E F♯ G♯m
Bmaj7 C♯m7 D♯m7 Emaj7 F♯7 G♯m7 A♯m7(♭5) Bmaj7

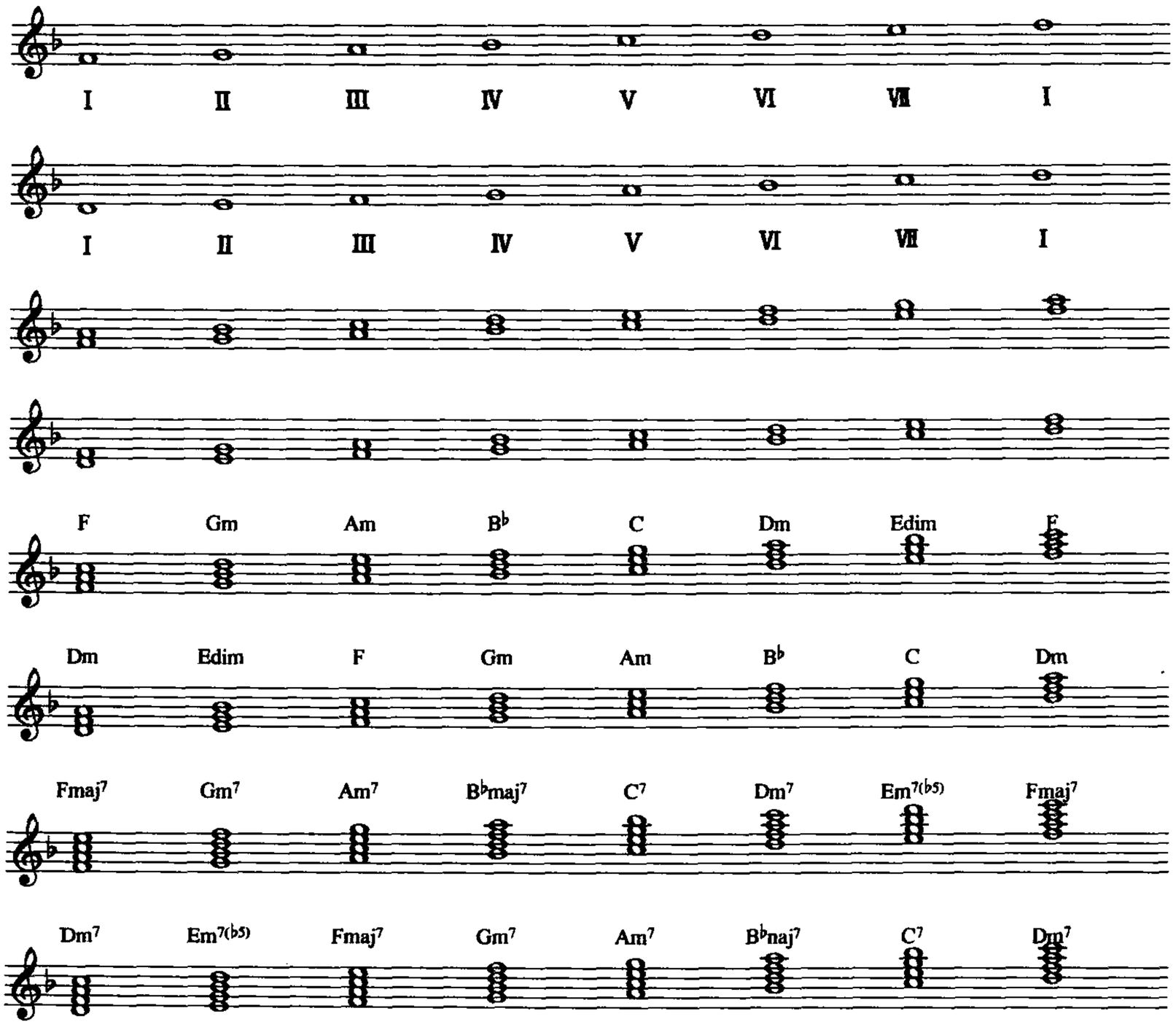
四、D大调与降b小调

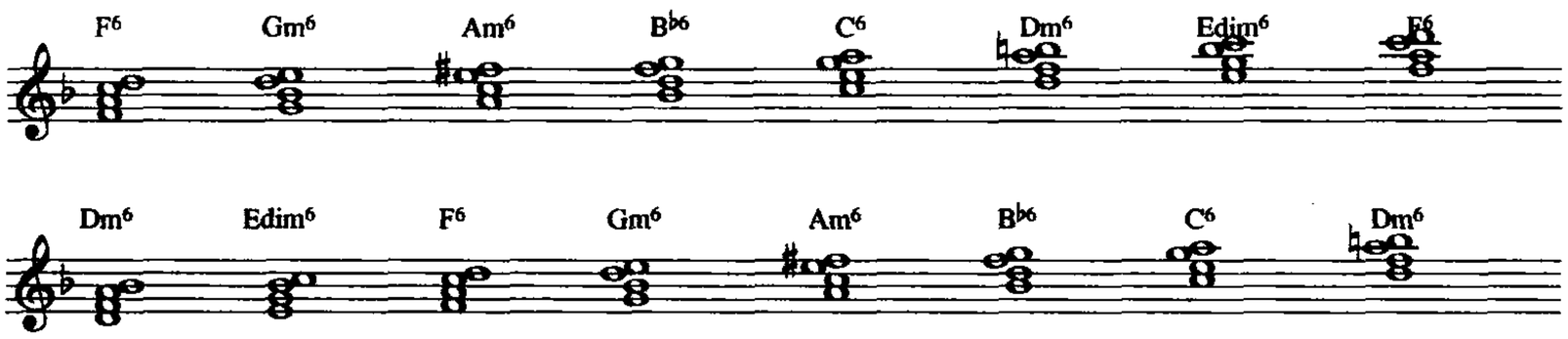
五、降E大调与c小调



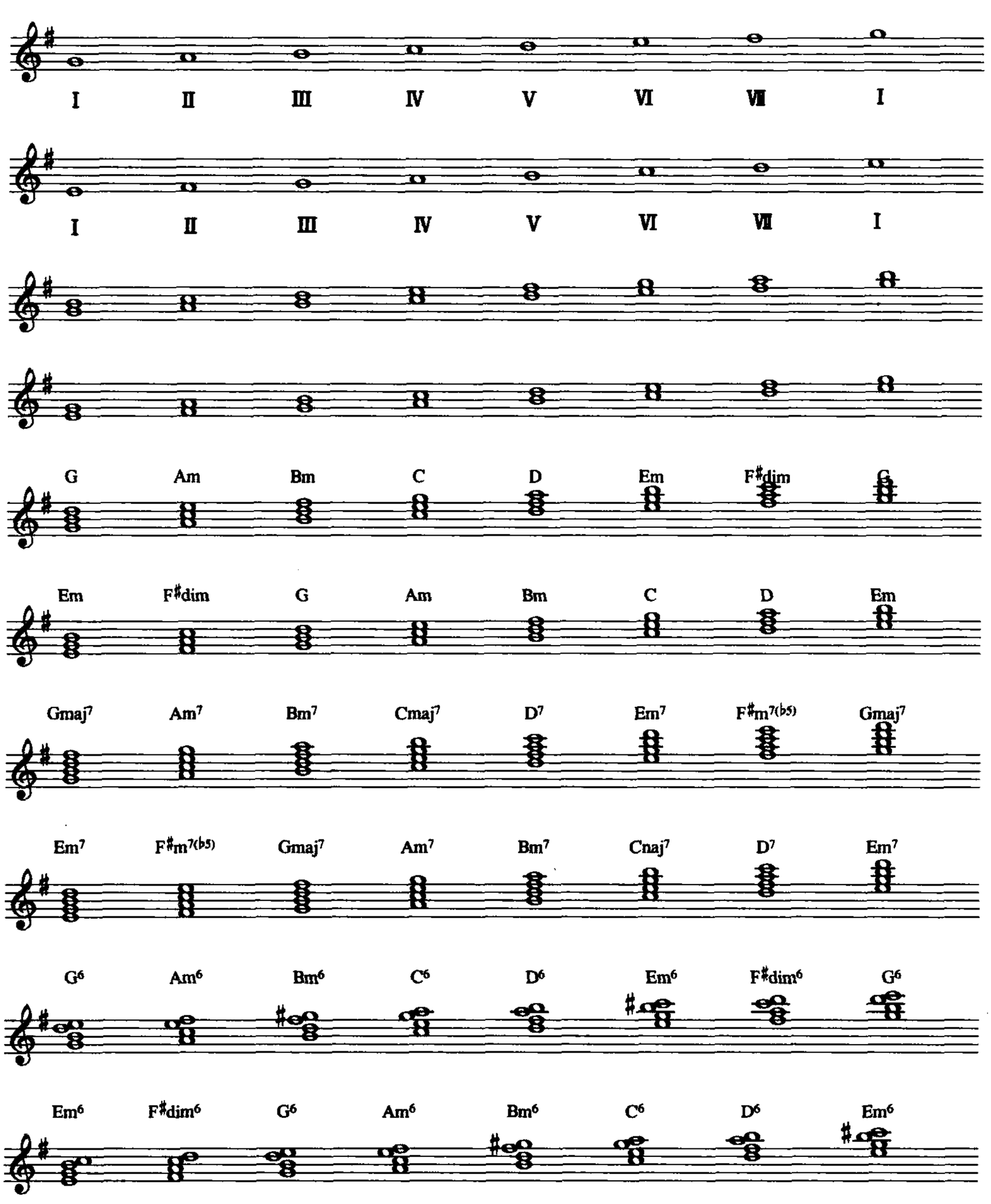

E♭ Fm Gm A♭ B♭ Cm Ddim E♭
Cm Ddim E♭ Fm Gm A♭ B♭ Cm
E♭maj7 Fm7 Gm7 A♭maj7 B♭7 Cm7 Dm7(♭5) E♭maj7
Cm7 Dm7(♭5) E♭maj7 Fm7 Gm7 A♭naj7 B♭7 Cm7
E♭6 Fm6 Gm6 A♭6 B♭6 Cm6 Ddim6 E♭6
Cm6 Ddim6 E♭6 Fm6 Gm6 A♭6 B♭6 Cm6

六、F大调与d小调

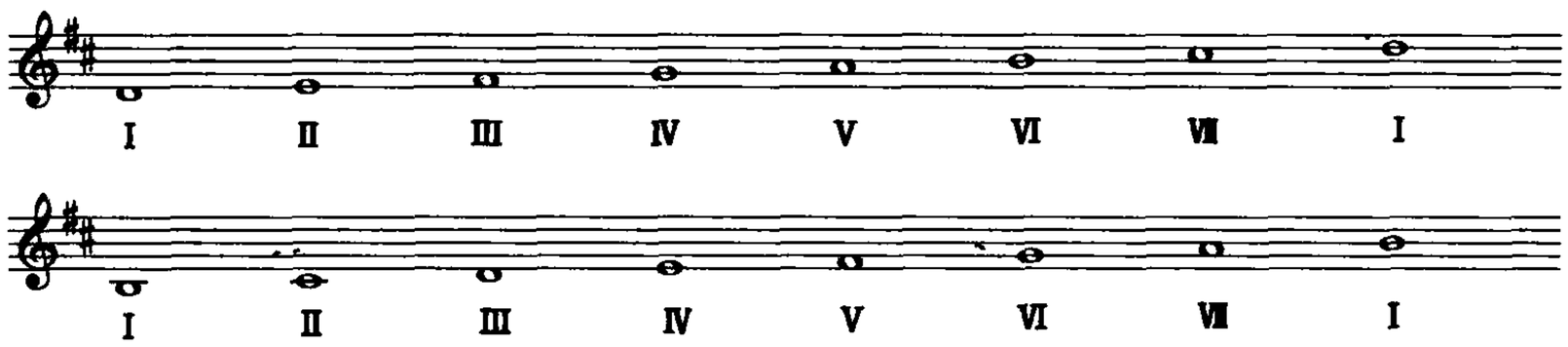

Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
F Gm Am B♭ C Dm Edim F
Dm Edim F Gm Am B♭ C Dm
Fmaj7 Gm7 Am7 B♭maj7 C7 Dm7 Em7(♭5) Fmaj7
Dm7 Em7(♭5) Fmaj7 Gm7 Am7 B♭naj7 C7 Dm7

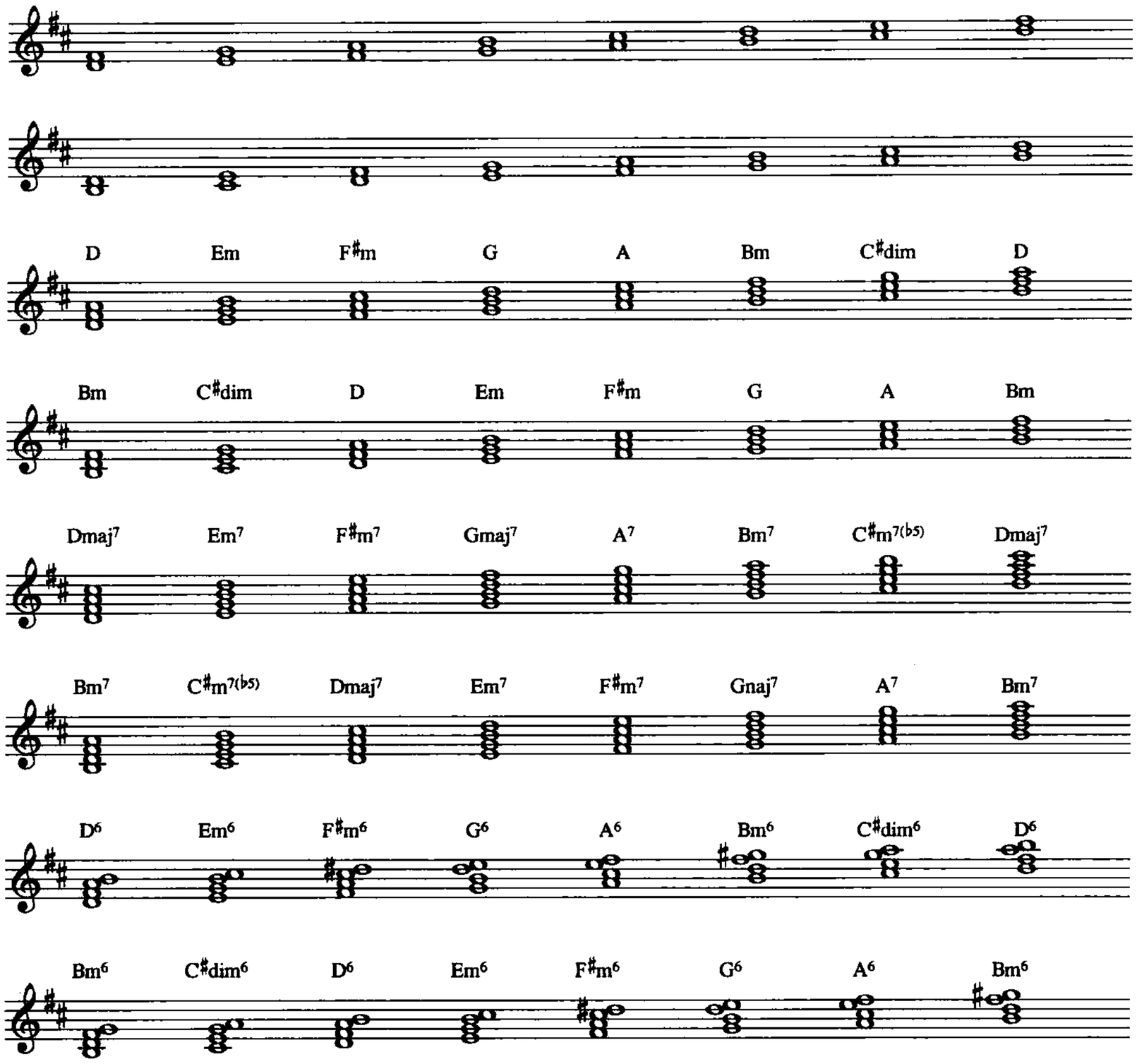


七、G大调与e小调

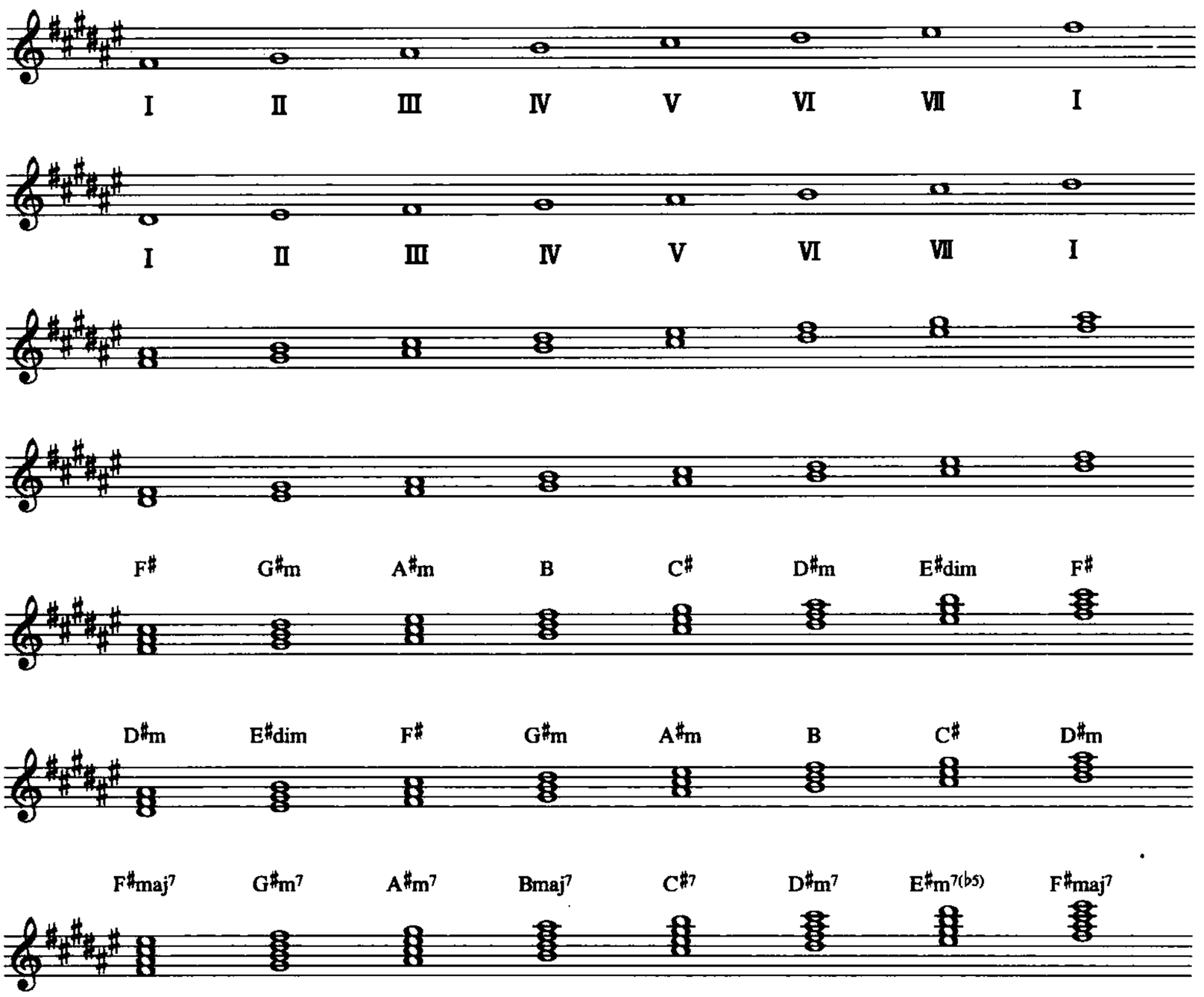


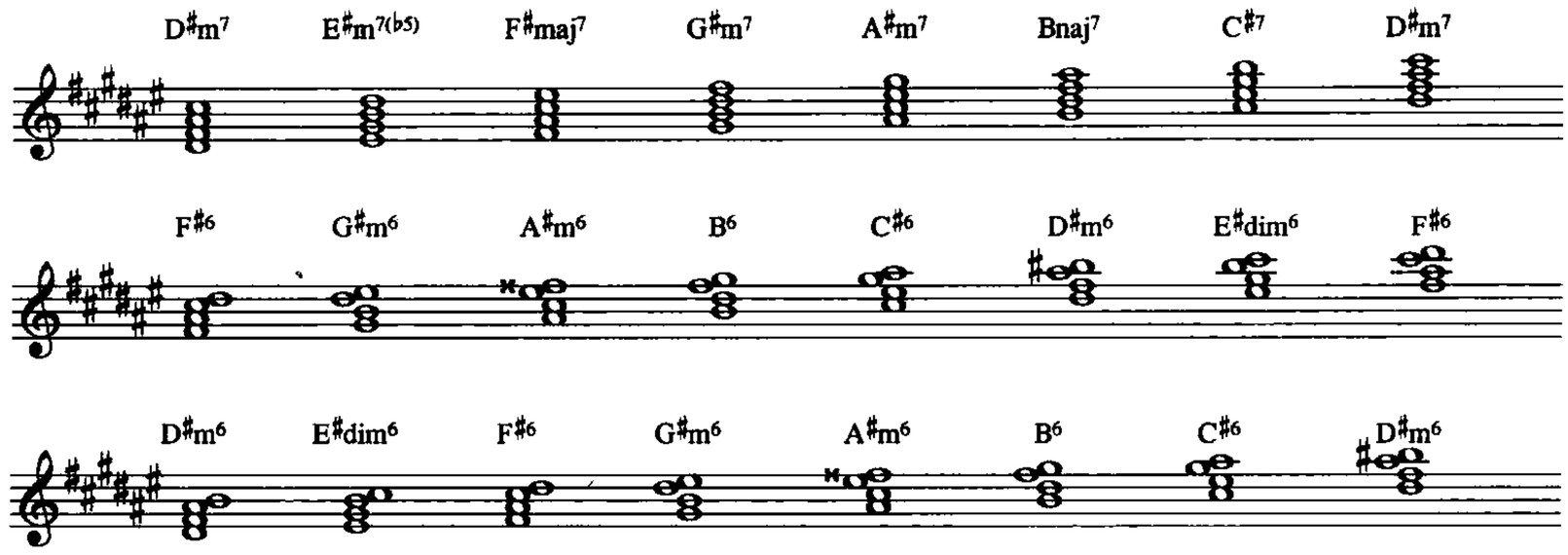
八、D大调与b小调



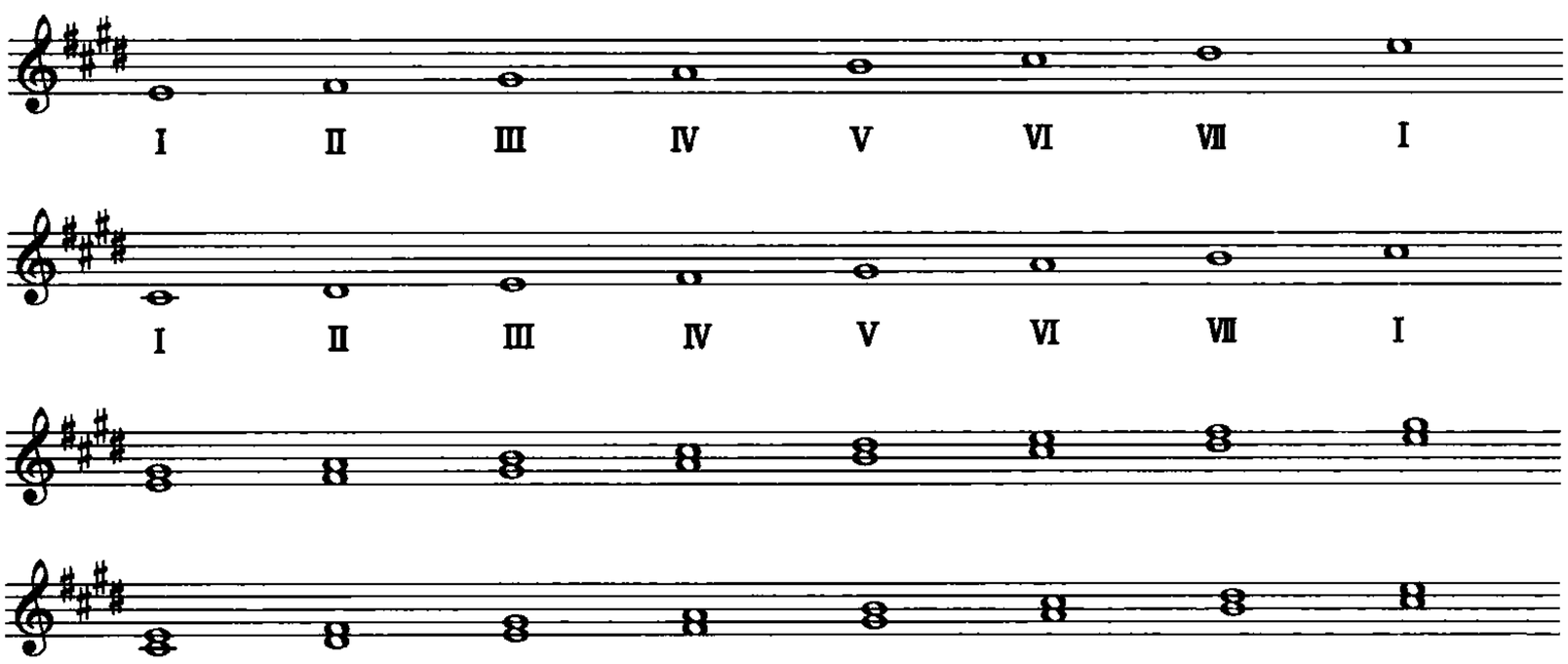

D Em F♯m G A Bm C♯dim D
Bm C♯dim D Em F♯m G A Bm
Dmaj7 Em7 F♯m7 Gmaj7 A7 Bm7 C♯m7(♭5) Dmaj7
Bm7 C♯m7(♭5) Dmaj7 Em7 F♯m7 Gnaj7 A7 Bm7
D6 Em6 F♯m6 G6 A6 Bm6 C♯dim6 D6
Bm6 C♯dim6 D6 Em6 F♯m6 G6 A6 Bm6

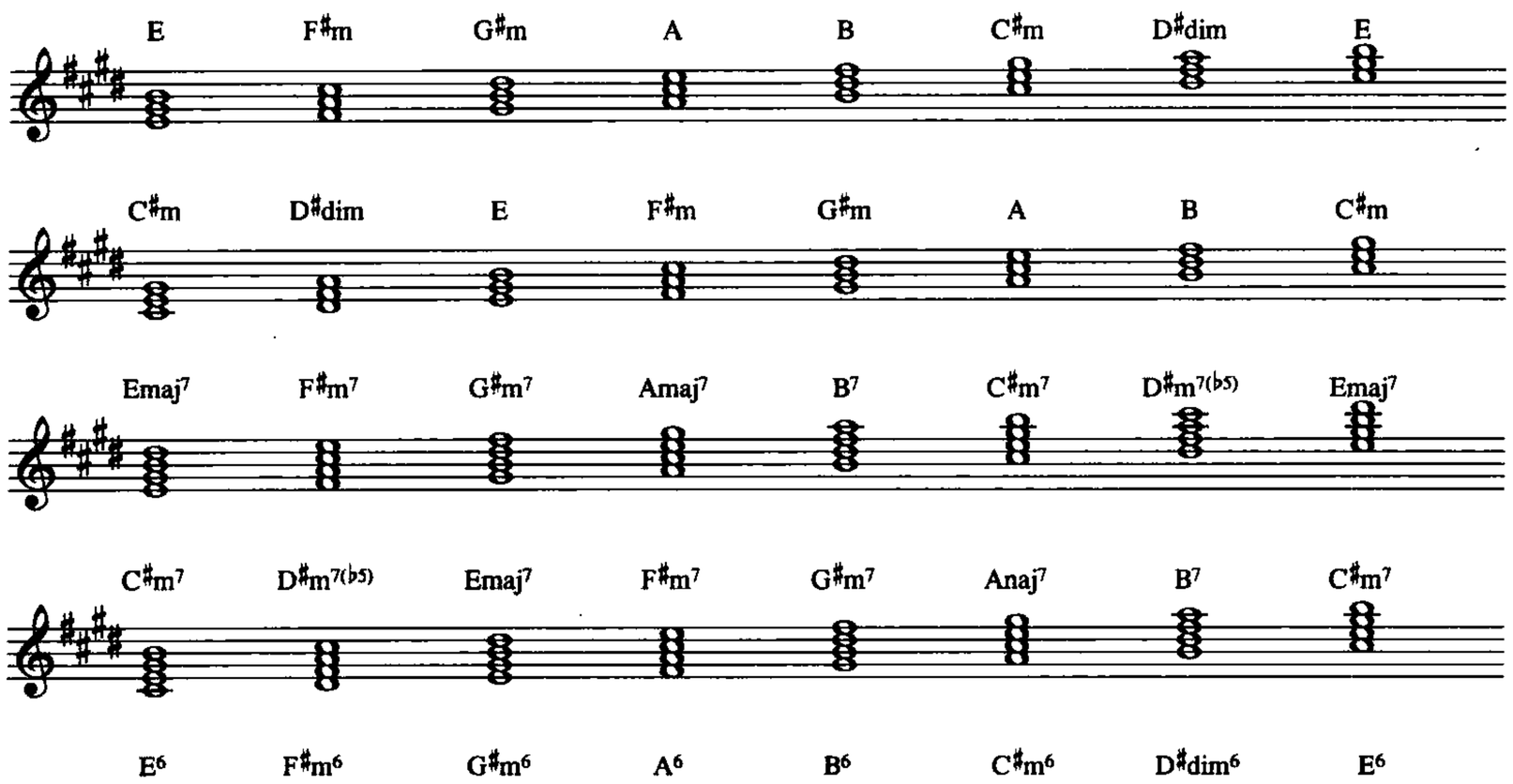
九、升F大调与升d小调


Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
F♯ G♯m A♯m B C♯ D♯m E♯dim F♯
D♯m E♯dim F♯ G♯m A♯m B C♯ D♯m
F♯maj7 G♯m7 A♯m7 Bmaj7 C♯7 D♯m7 E♯m7(♭5) F♯maj7

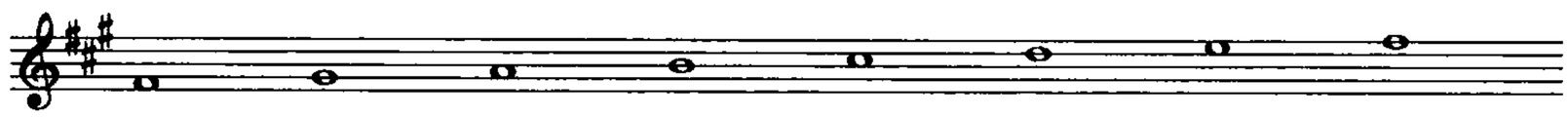


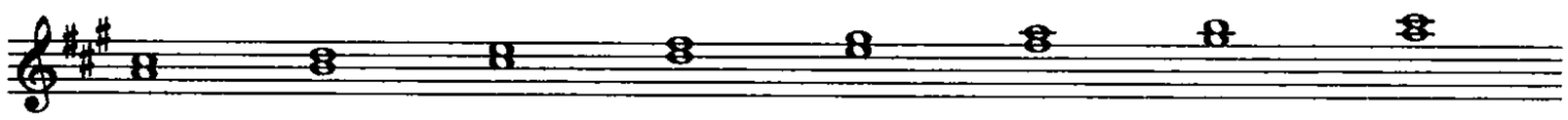
十、E大调与升c小调

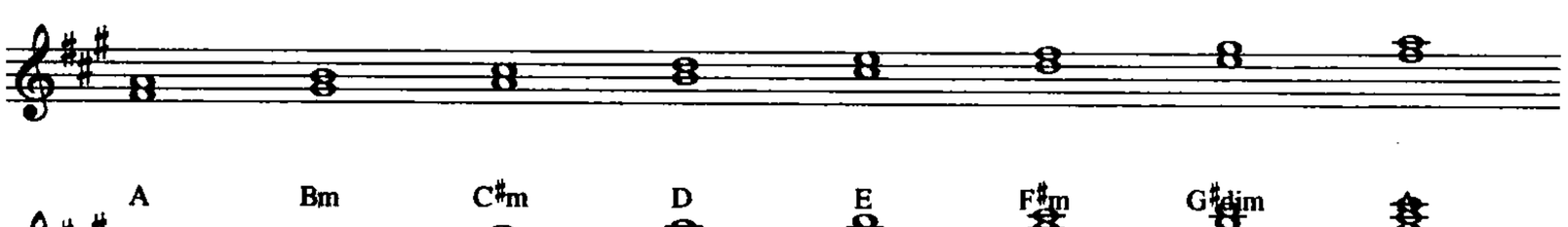


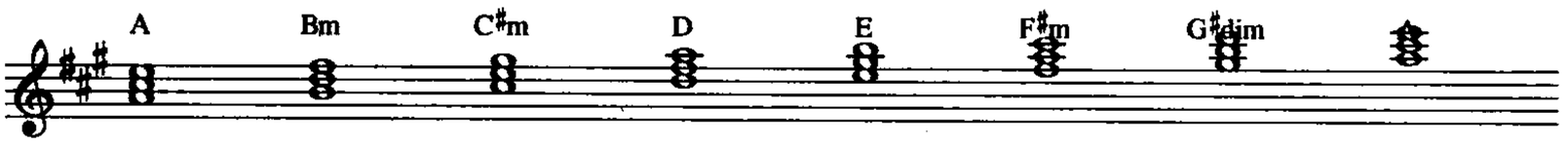


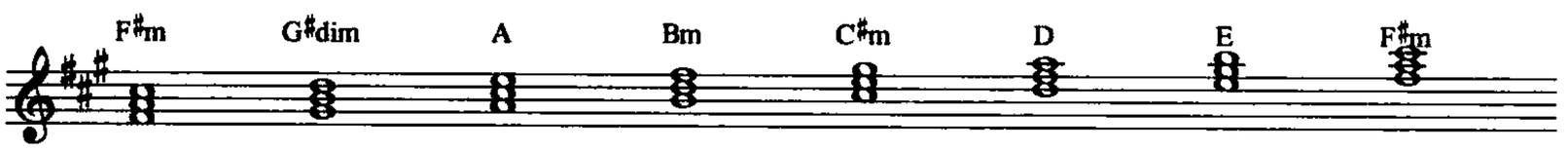
十一、A大调与升f小调

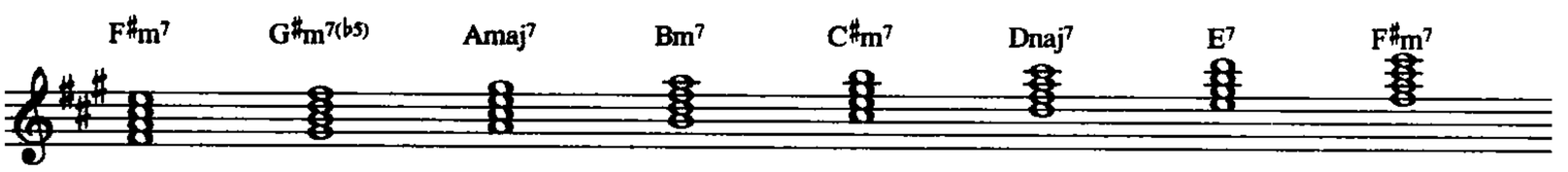




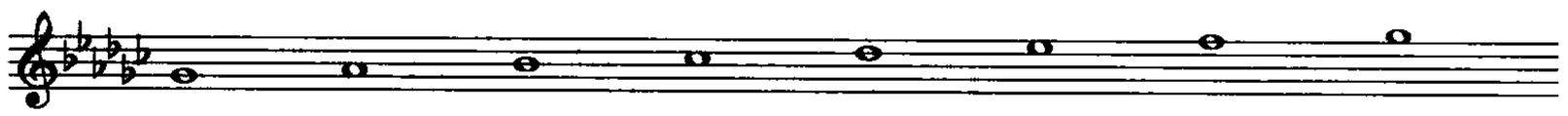


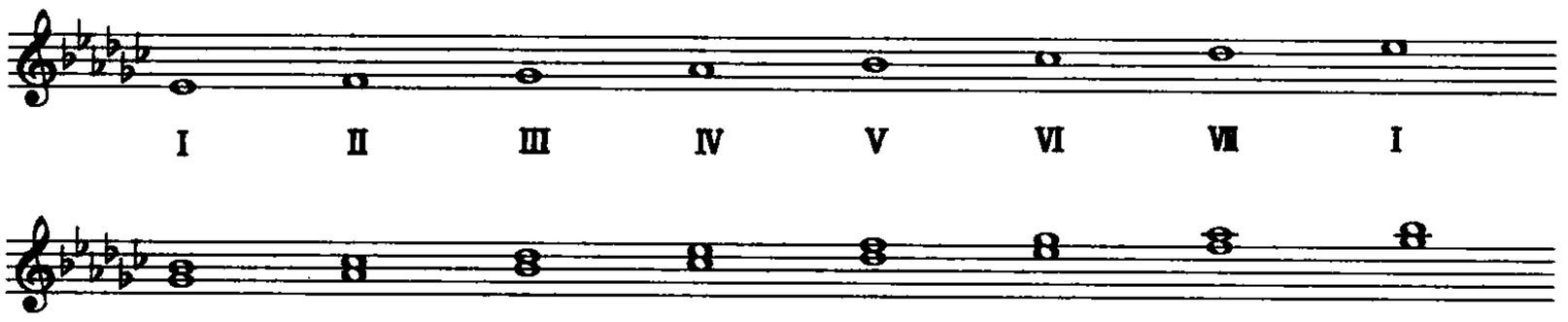


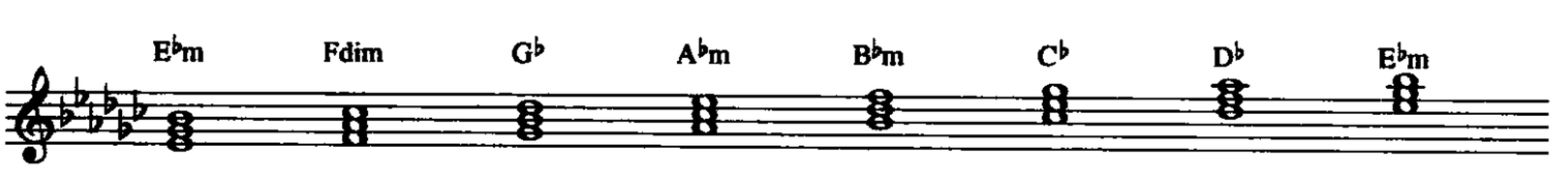


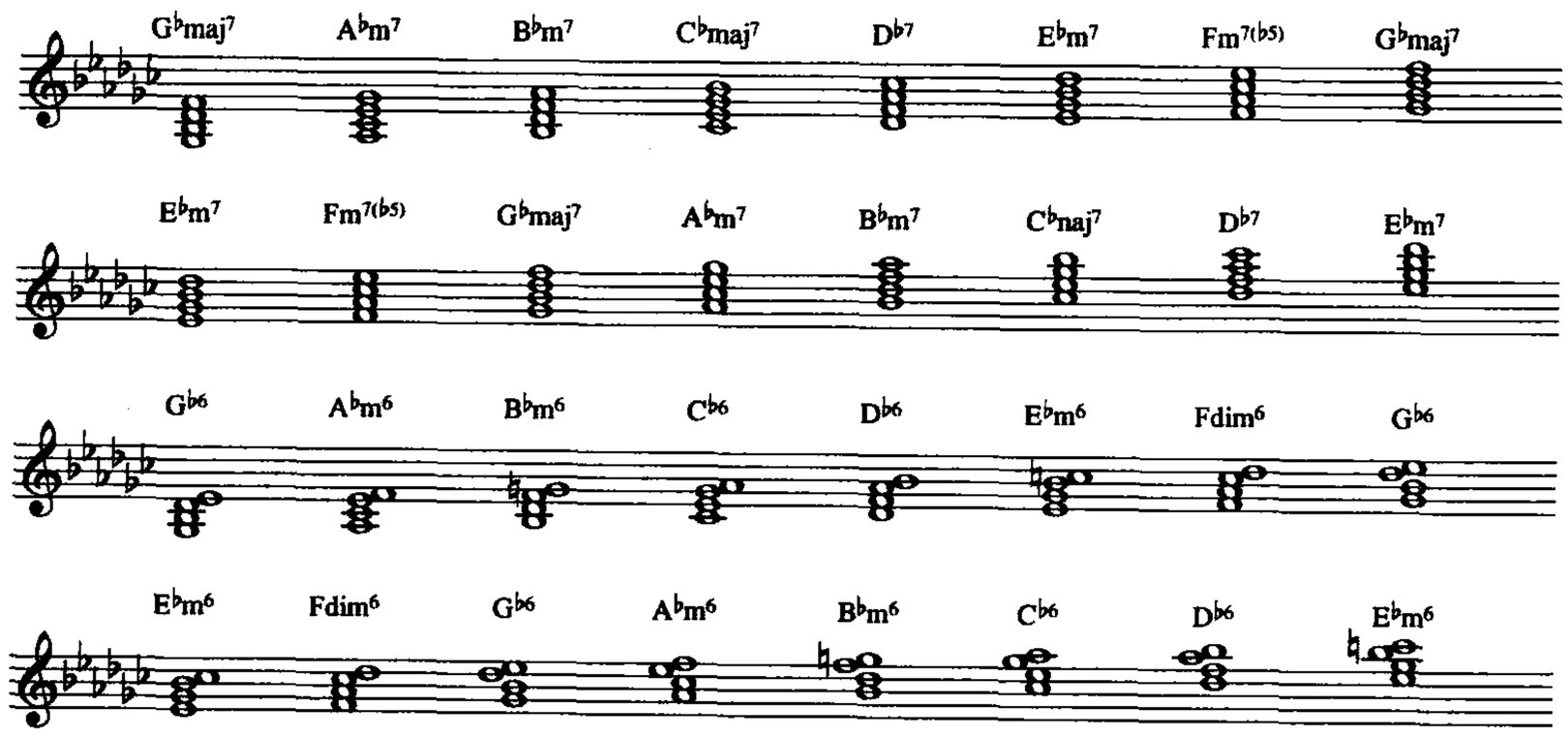


十二、降G大调与降e小调

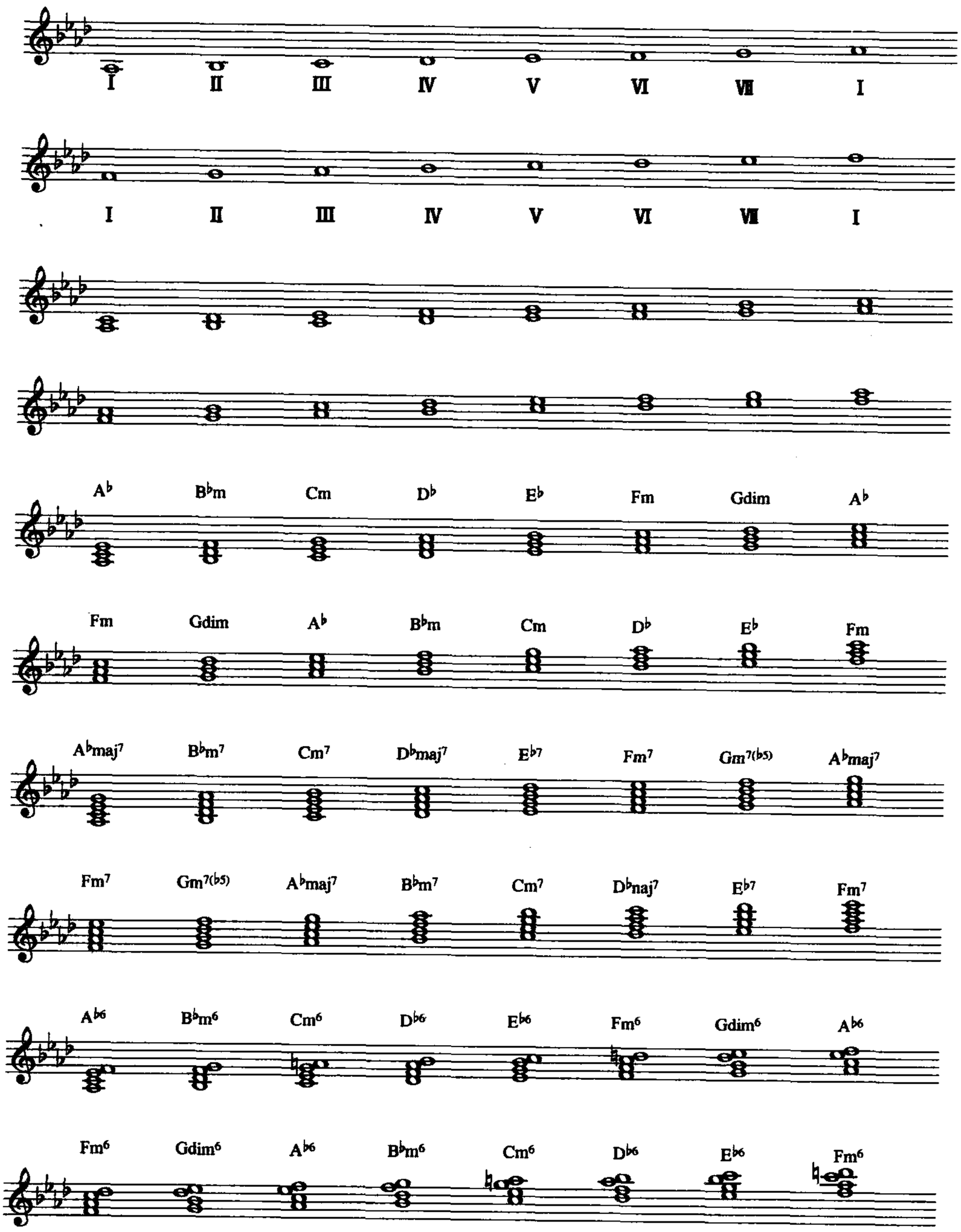







G♭maj7 A♭m7 B♭m7 C♭maj7 D♭7 E♭m7 Fm7(♭5) G♭maj7
E♭m7 Fm7(♭5) G♭maj7 A♭m7 B♭m7 C♭naj7 D♭7 E♭m7
G♭6 A♭m6 B♭m6 C♭6 D♭6 E♭m6 Fdim6 G♭6
E♭m6 Fdim6 G♭6 A♭m6 B♭m6 C♭6 D♭6 E♭m6

十三、降A大调与f小调


Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ
A♭ B♭m Cm D♭ E♭ Fm Gdim A♭
Fm Gdim A♭ B♭m Cm D♭ E♭ Fm
A♭maj7 B♭m7 Cm7 D♭maj7 E♭7 Fm7 Gm7(♭5) A♭maj7
Fm7 Gm7(♭5) A♭maj7 B♭m7 Cm7 D♭naj7 E♭7 Fm7
A♭6 B♭m6 Cm6 D♭6 E♭6 Fm6 Gdim6 A♭6
Fm6 Gdim6 A♭6 B♭m6 Cm6 D♭6 E♭6 Fm6

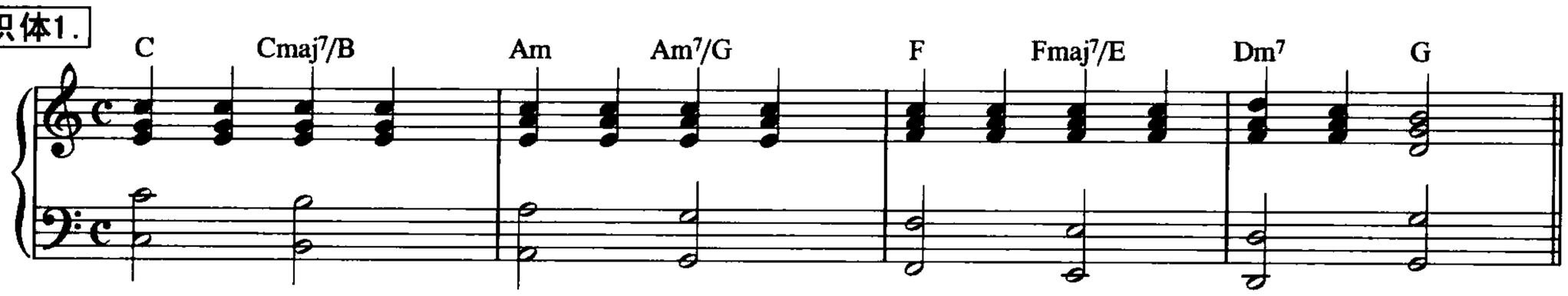
附录二

伴奏织体一览表

一、柱式和弦织体

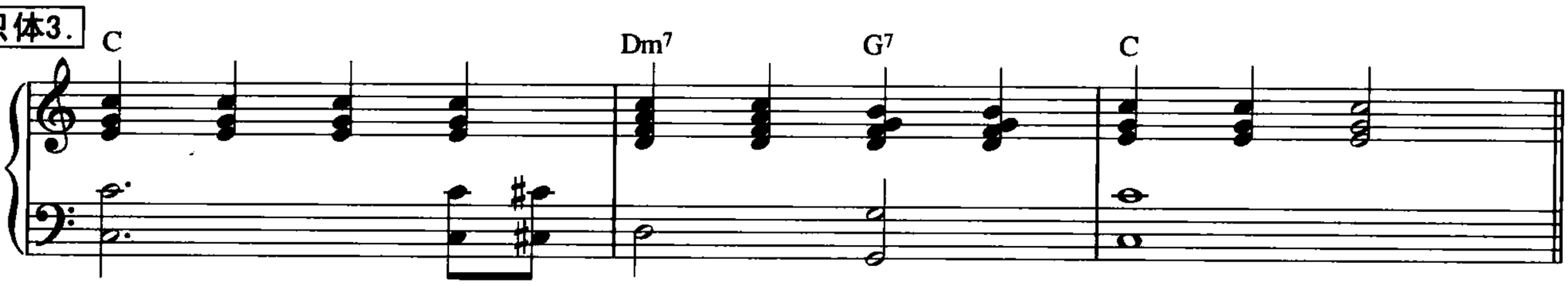
$\frac{4}{4}$拍（同样适用于2/4拍子）

织体1.

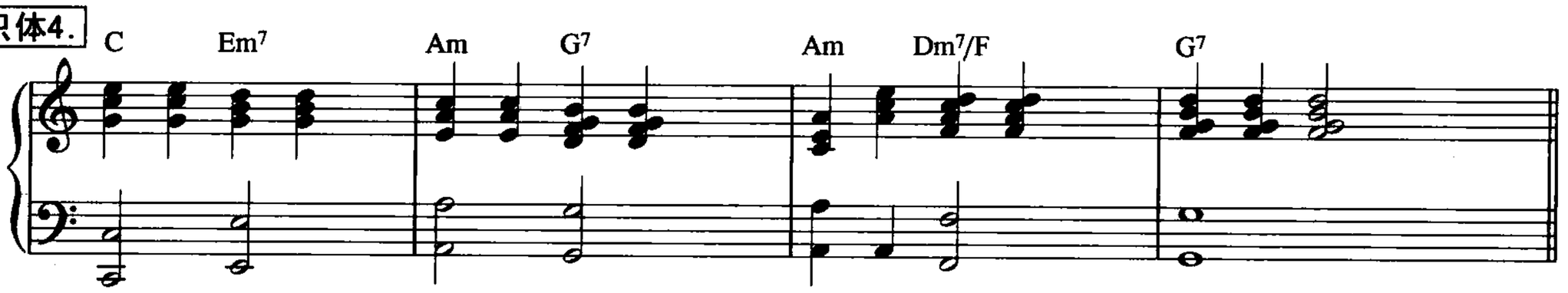


织体2.

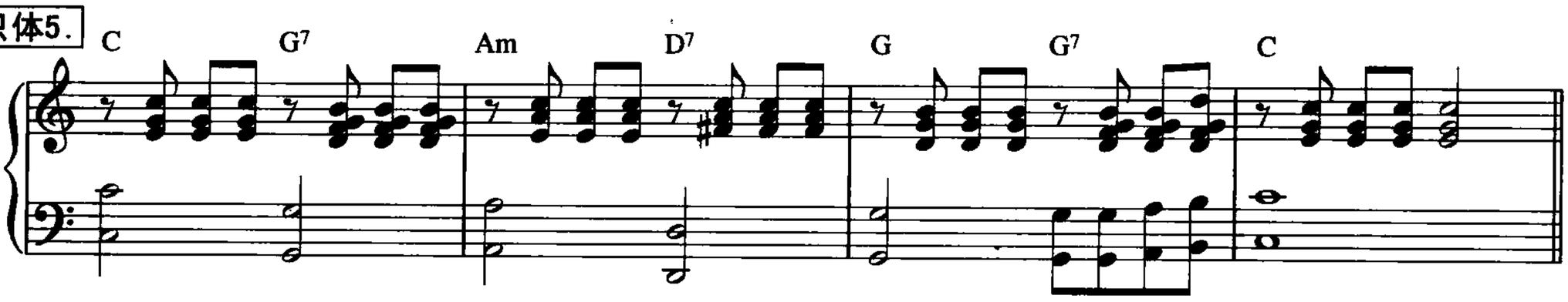
织体3.



织体4.



织体5.



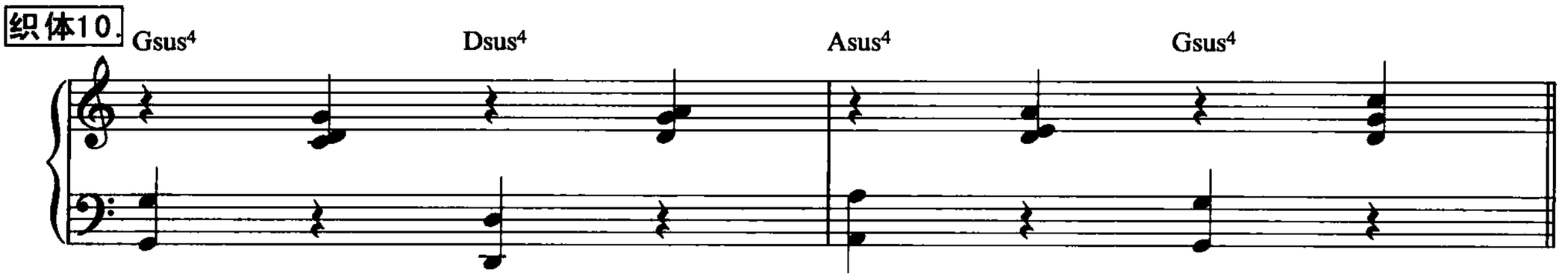
织体6.

织体7.

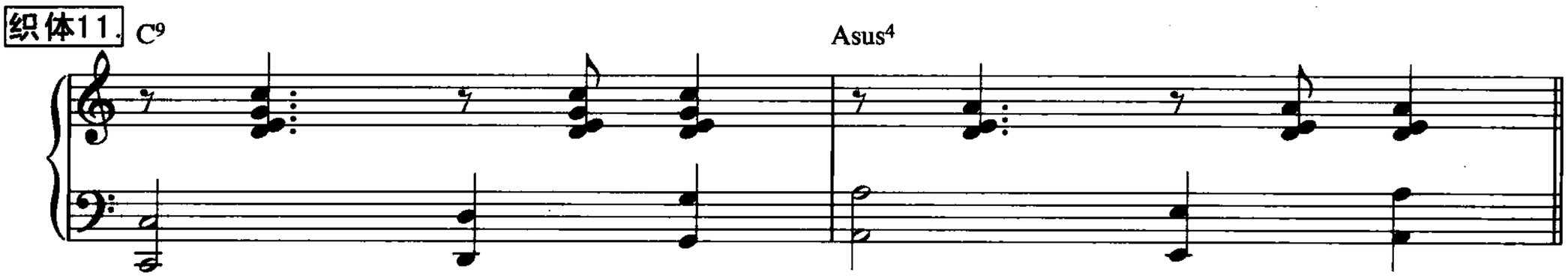
织体8.

织体9.

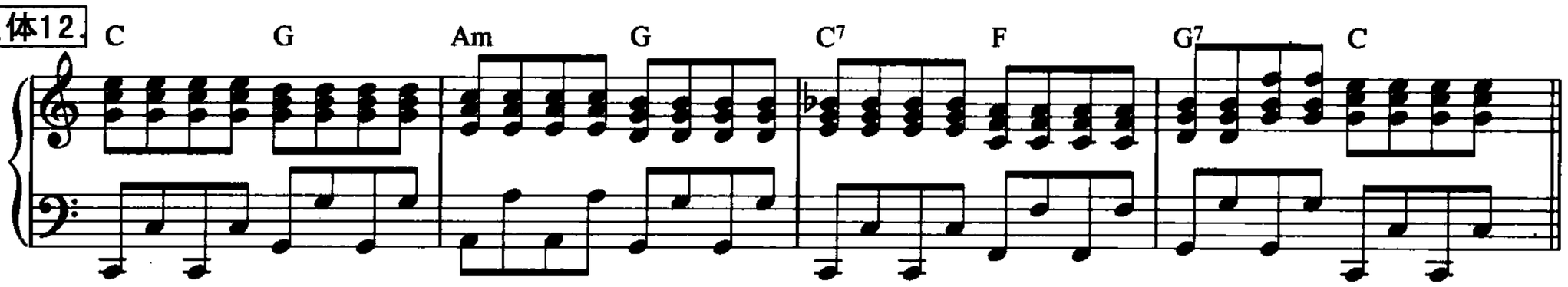
织体10.



织体11.



织体12.

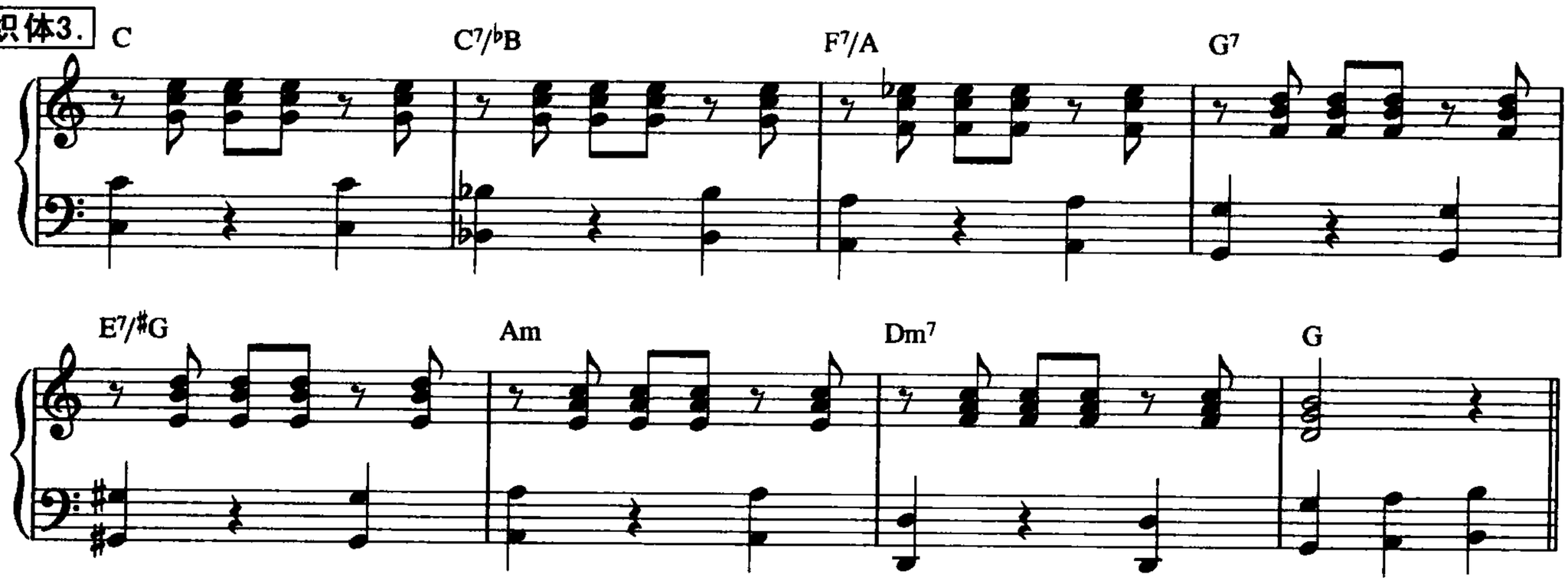


$\frac{3}{4}$拍（同样适用于3 / 8或6 / 8拍子）

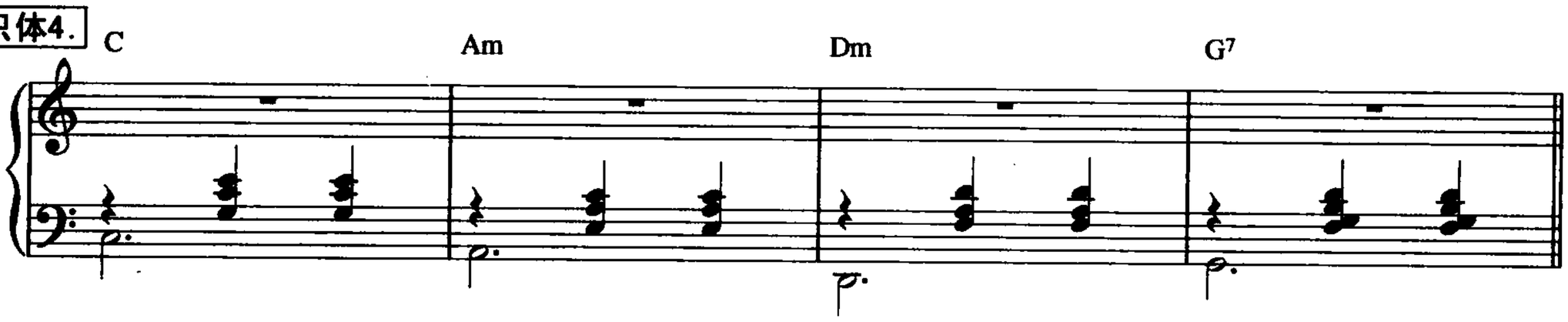
织体1.

织体2.

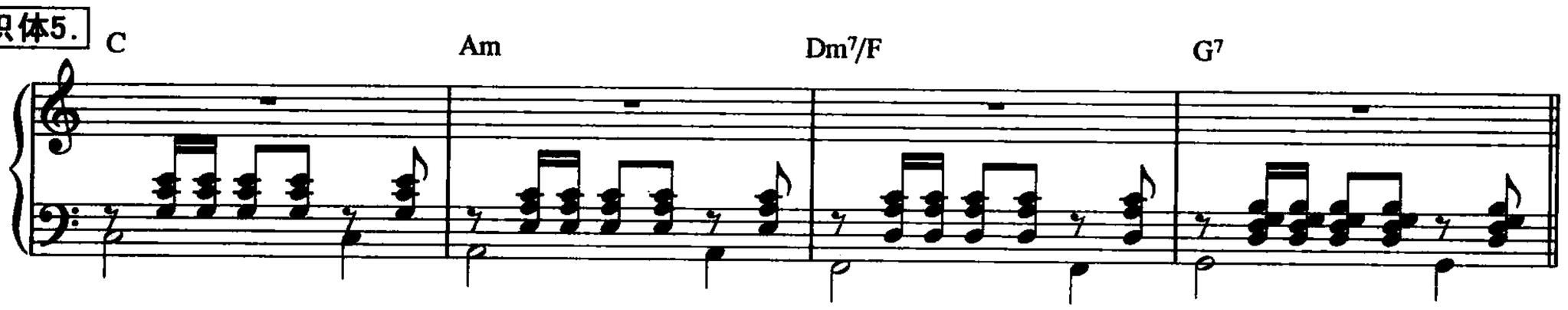
织体3.



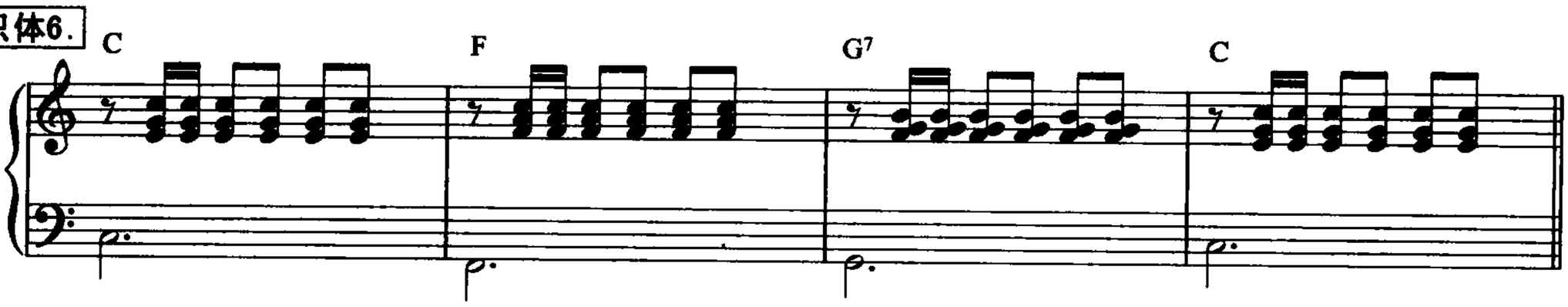
织体4.



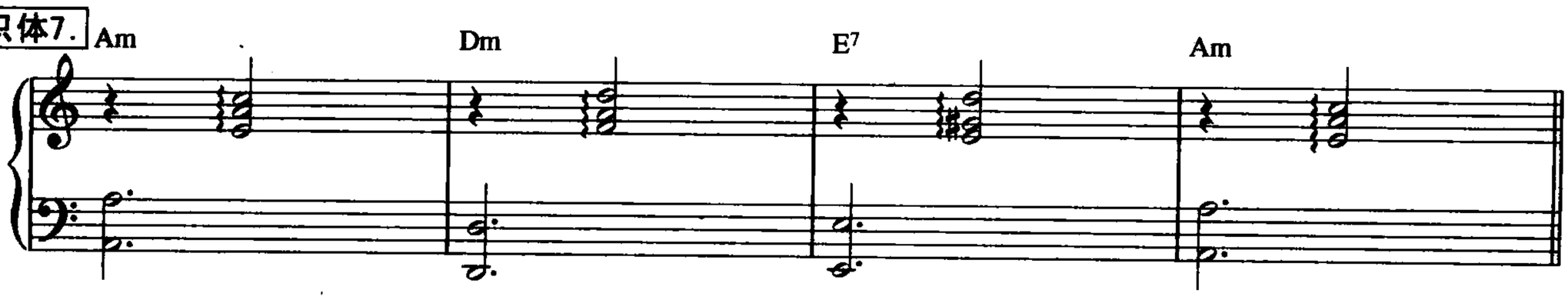
织体5.

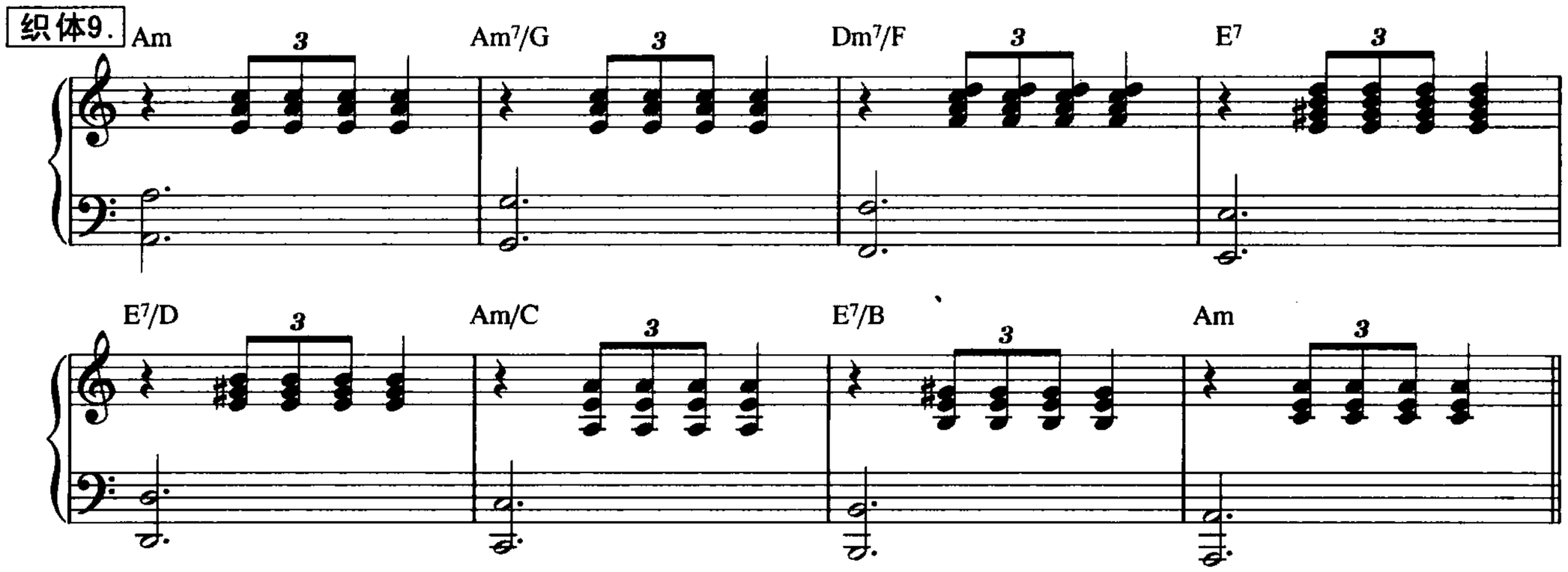


织体6.



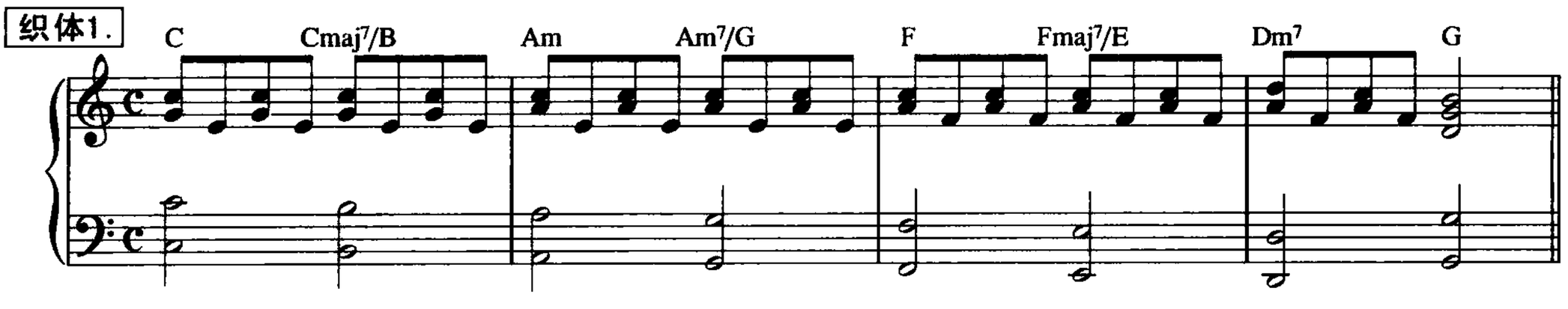
织体7.





二、柱式半分解和弦织体

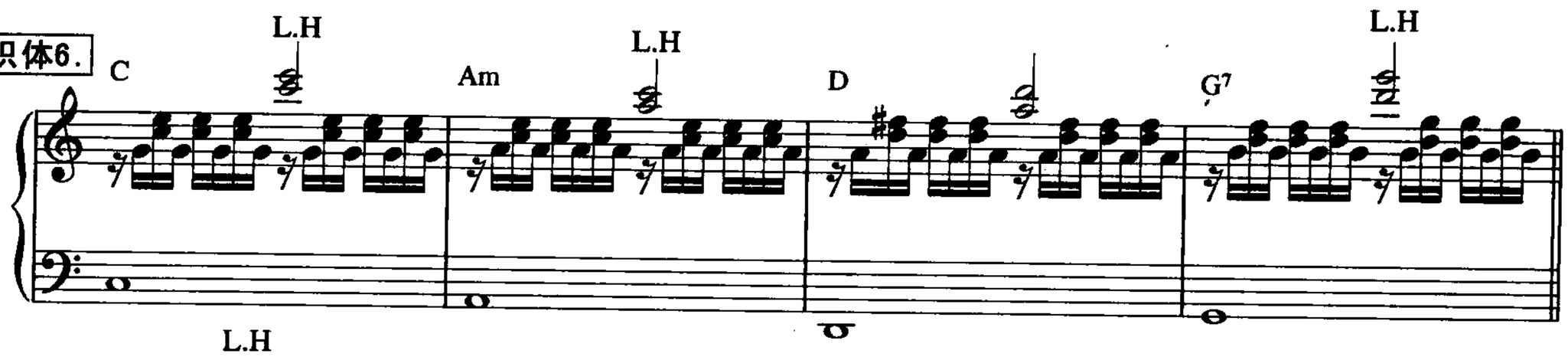
$\frac{4}{4}$拍(同样适用于3/4或2/4拍子)



织体4.

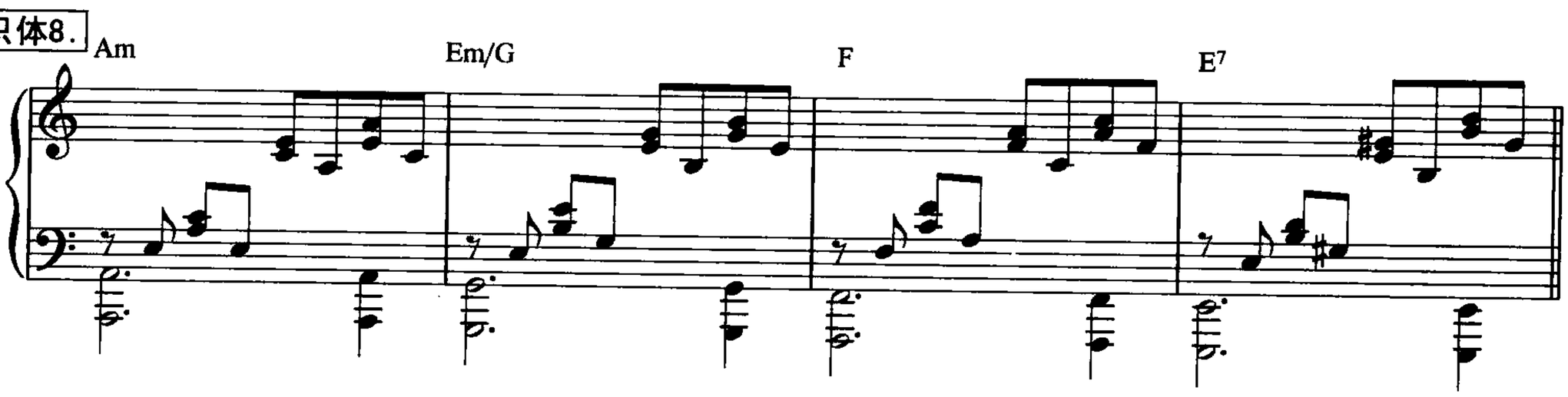
织体5.

织体6.



织体7.

织体8.



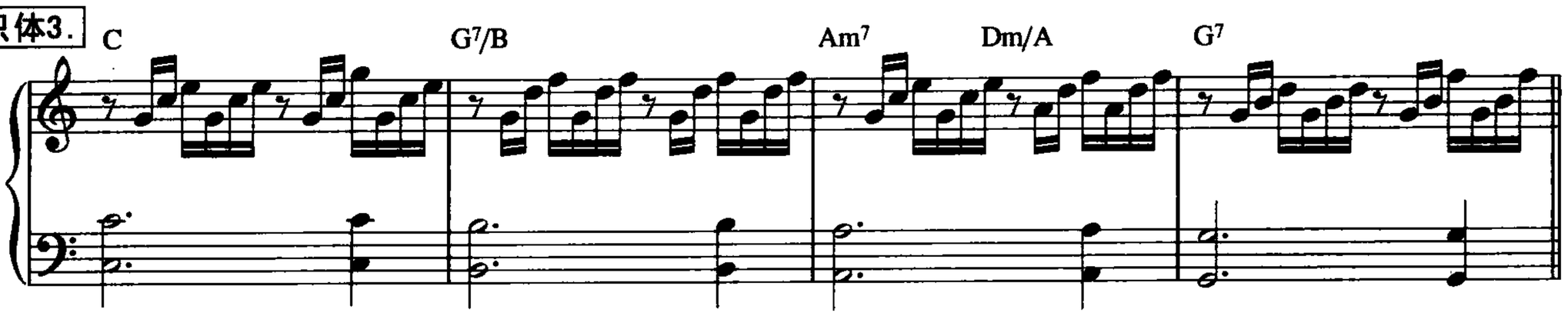
三、分解和弦织体

$\frac{4}{4}$拍 (同样适用于二拍子)

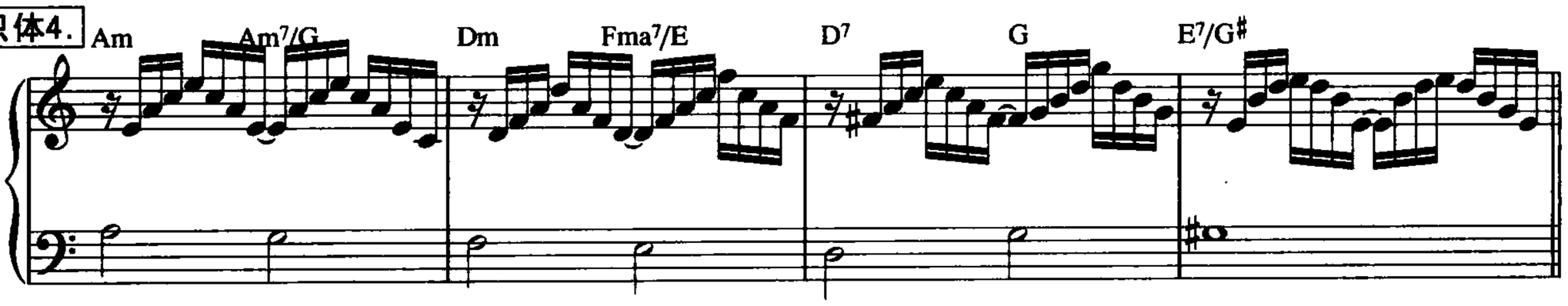
织体1.

织体2.

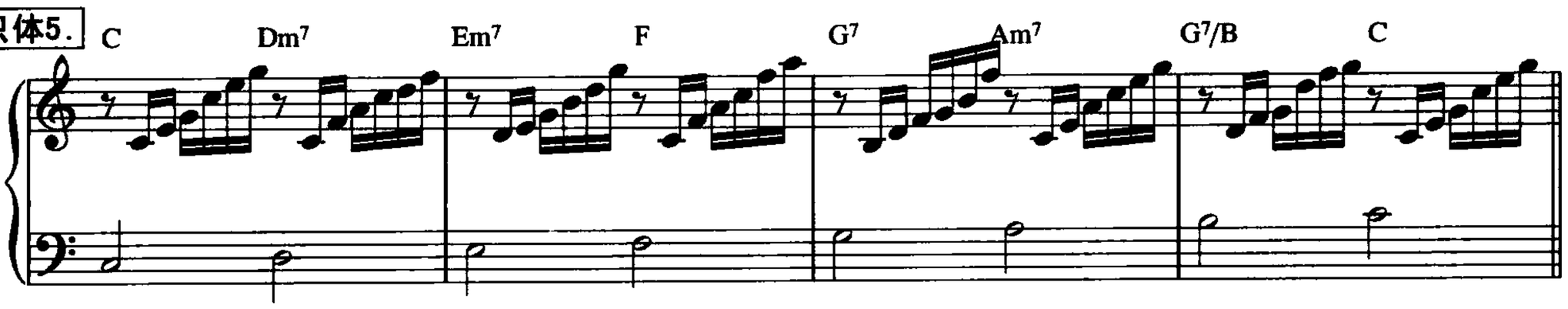
织体3.



织体4.

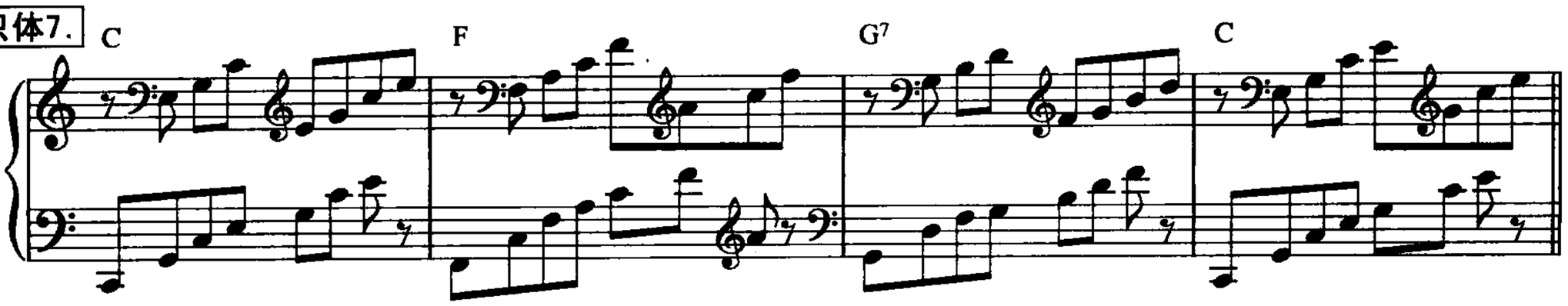


织体5.

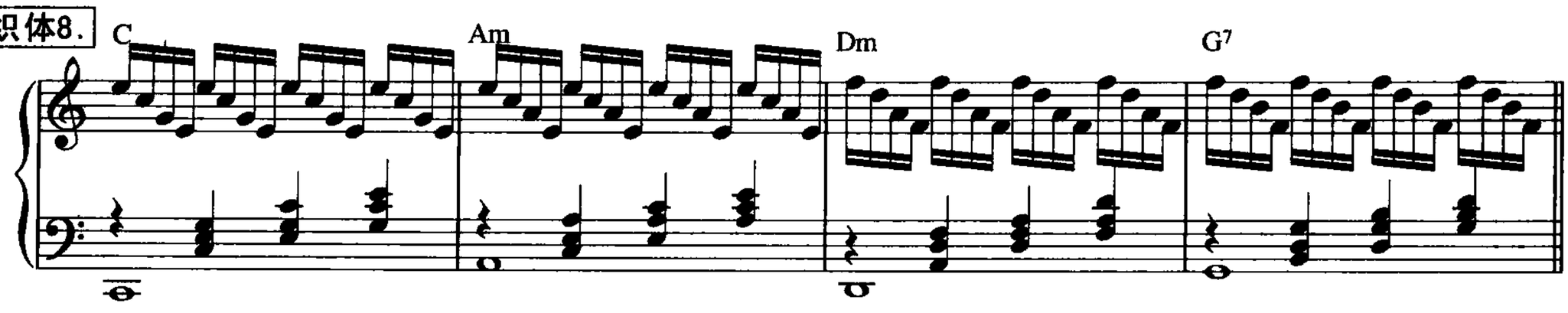


织体6.

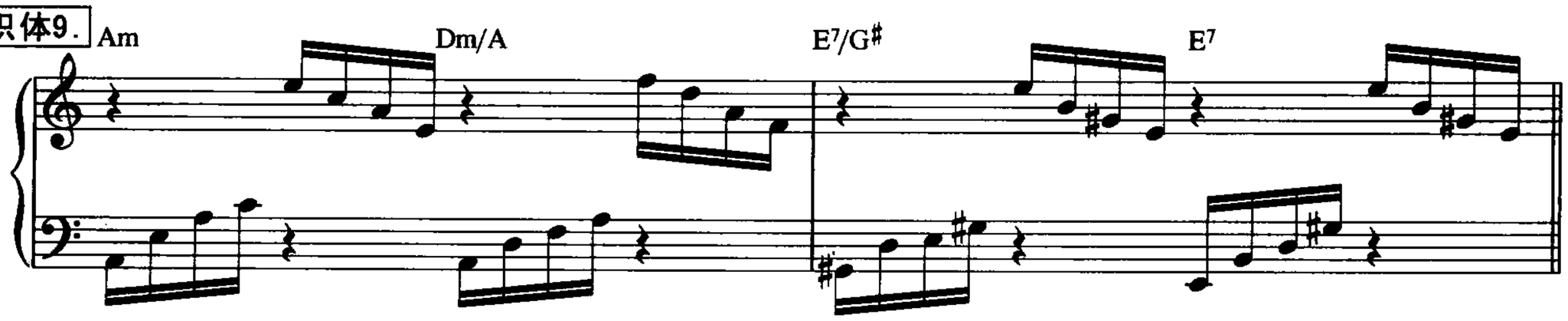
织体7.



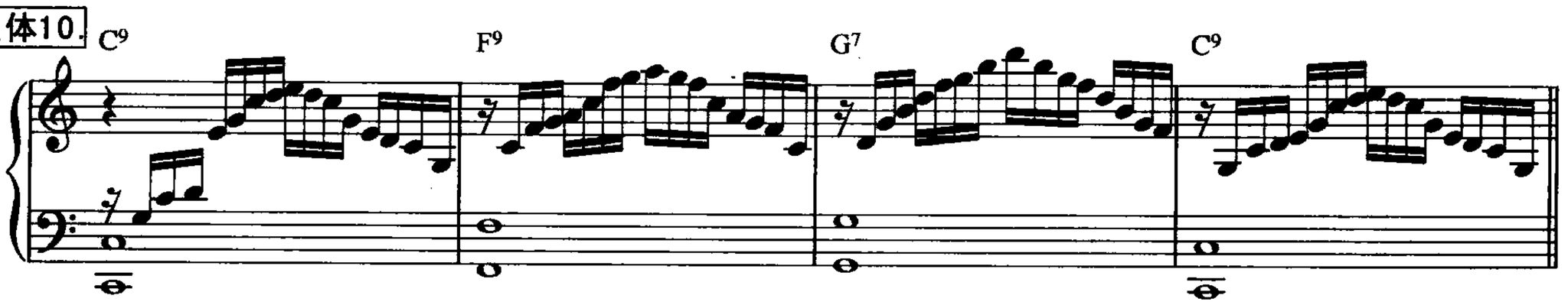
织体8.



织体9.

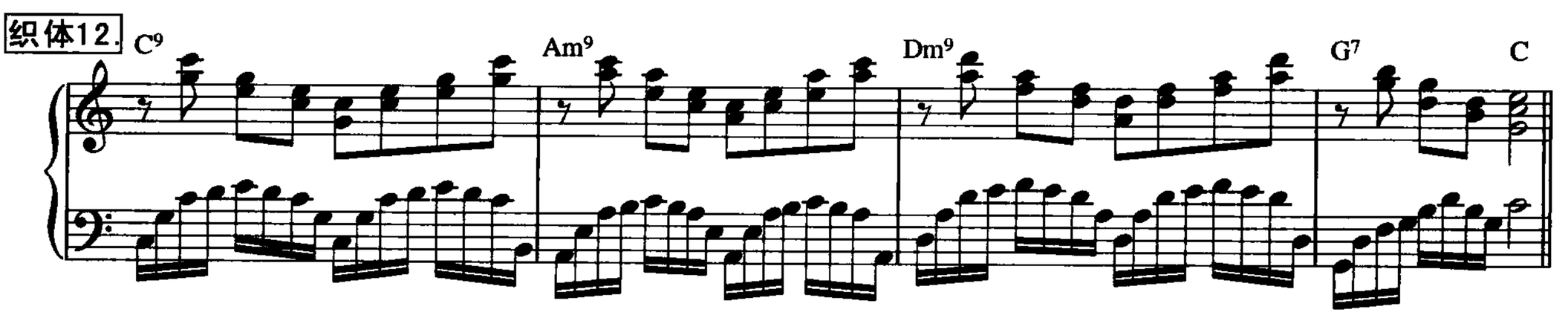


织体10.



织体11.

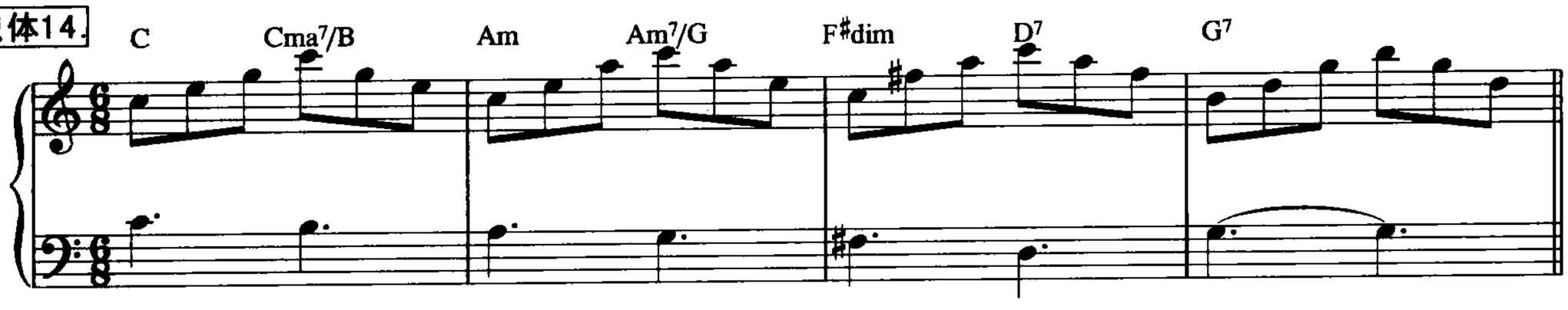
织体12.



织体13.

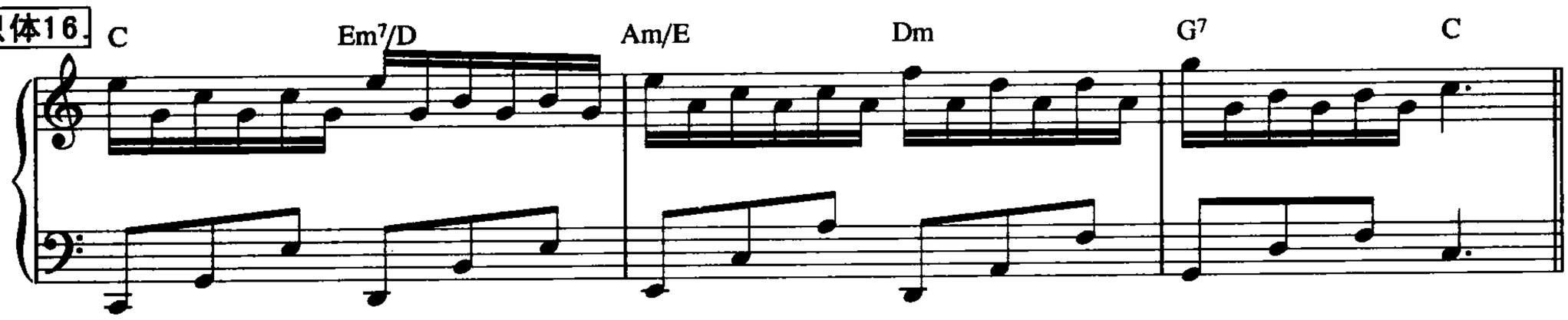
$\frac{6}{8}$拍(同样适用于三拍子)

织体14.

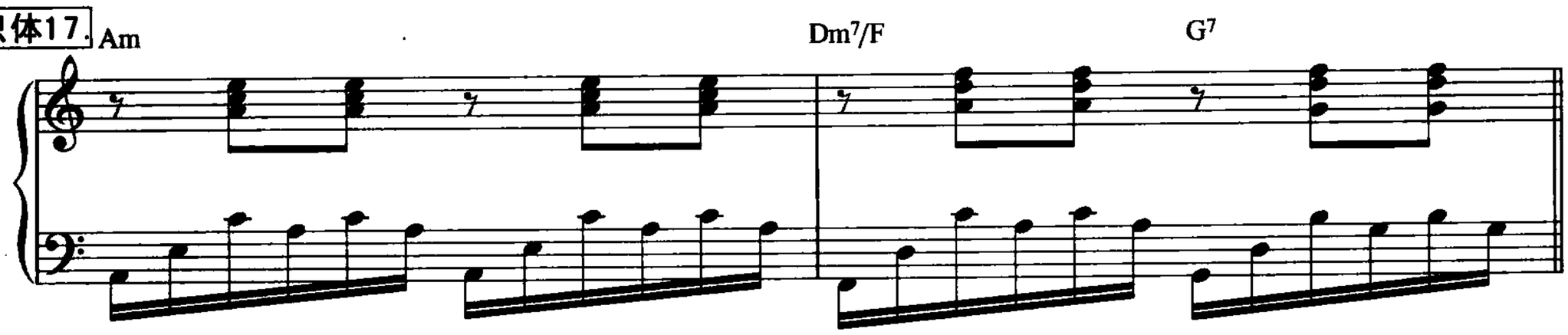


织体15.

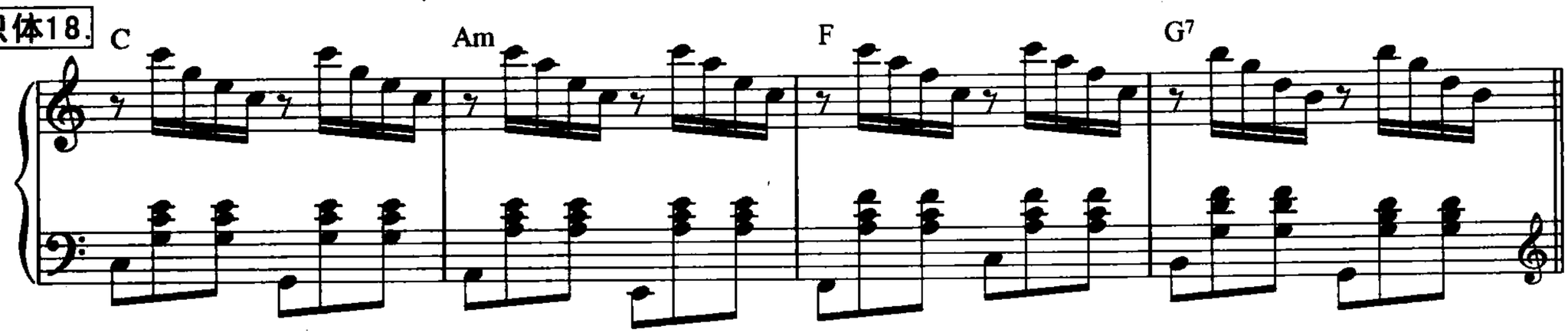
织体16.



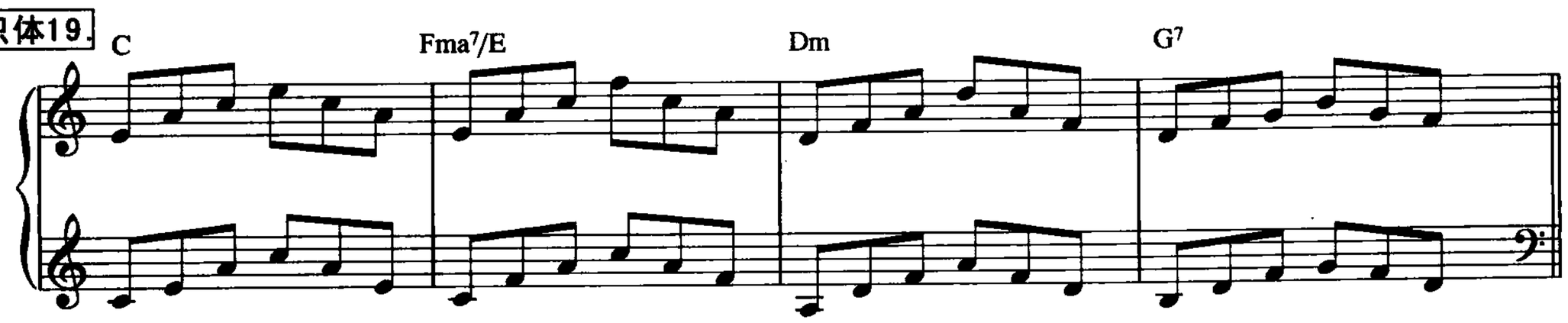
织体17.



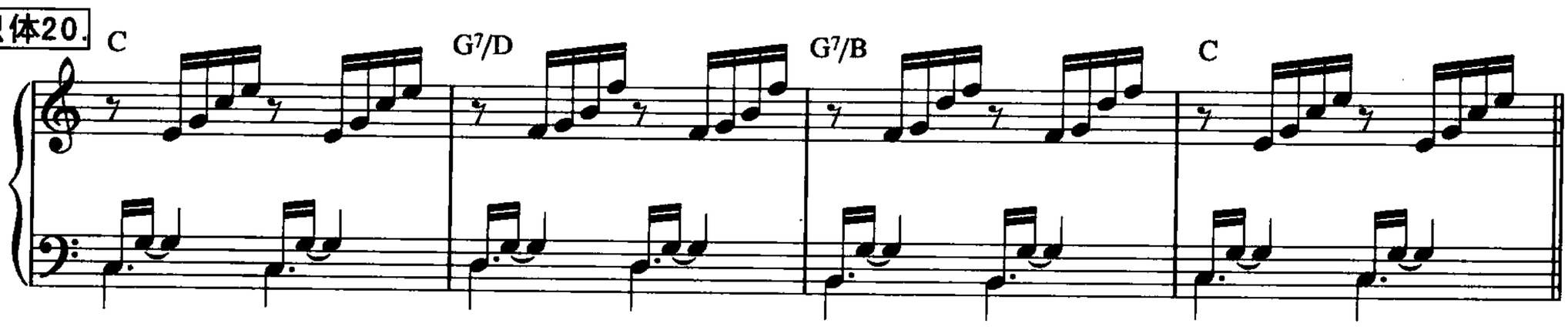
织体18.



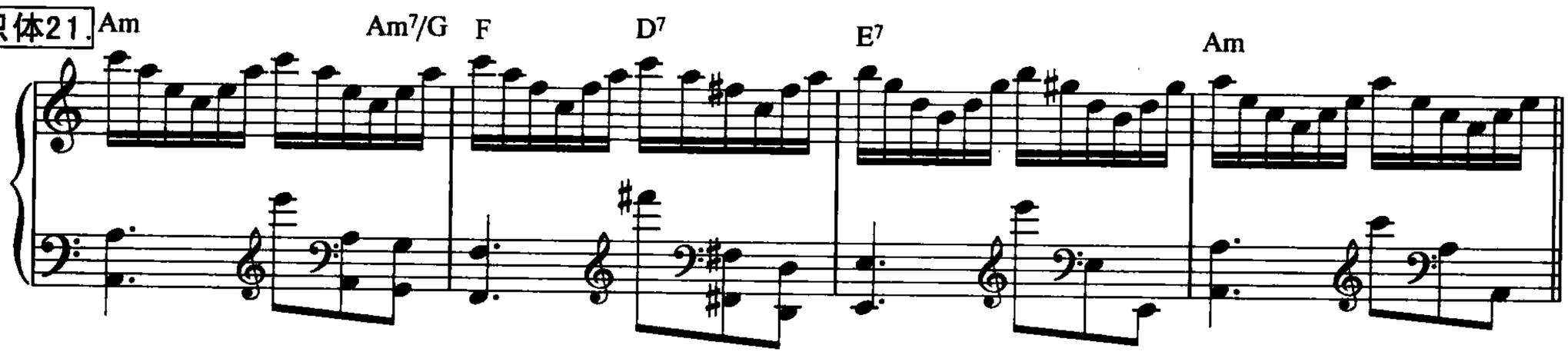
织体19.



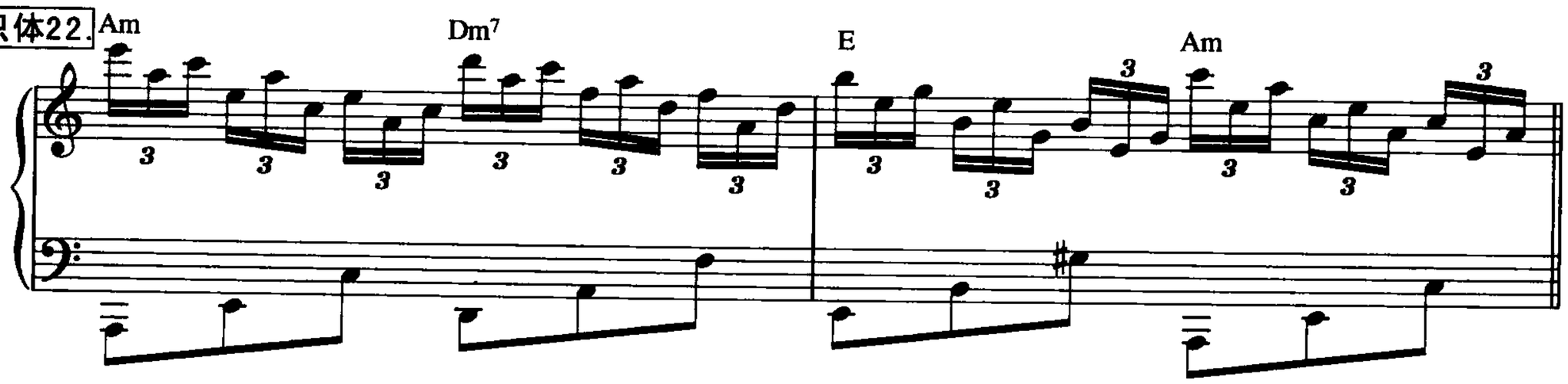
织体20.



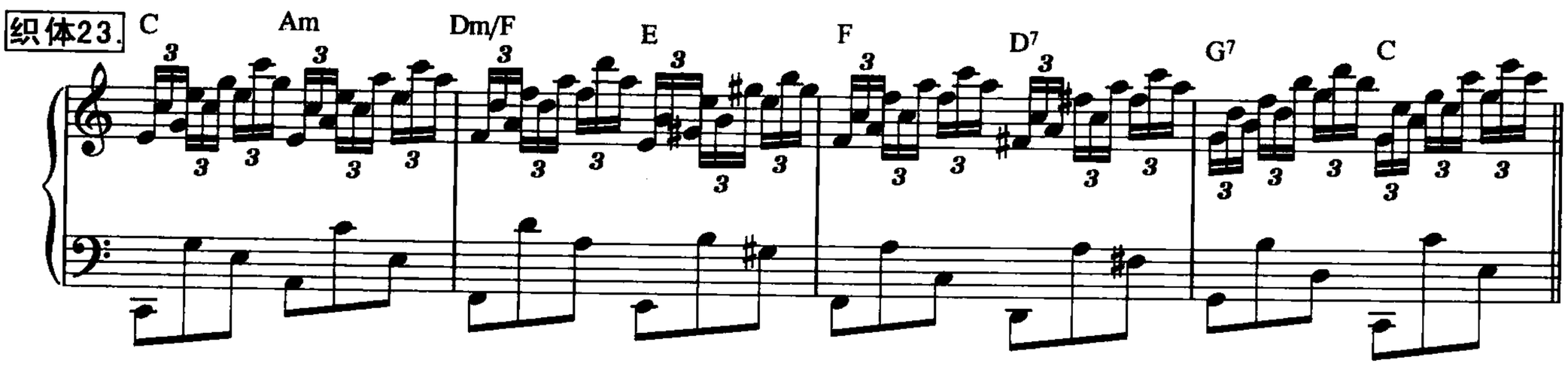
织体21.



织体22.



织体23.



附录三

民族和声体系的和弦及其标记一览表

关于《民族和声体系的和弦以及标记一览表》的说明

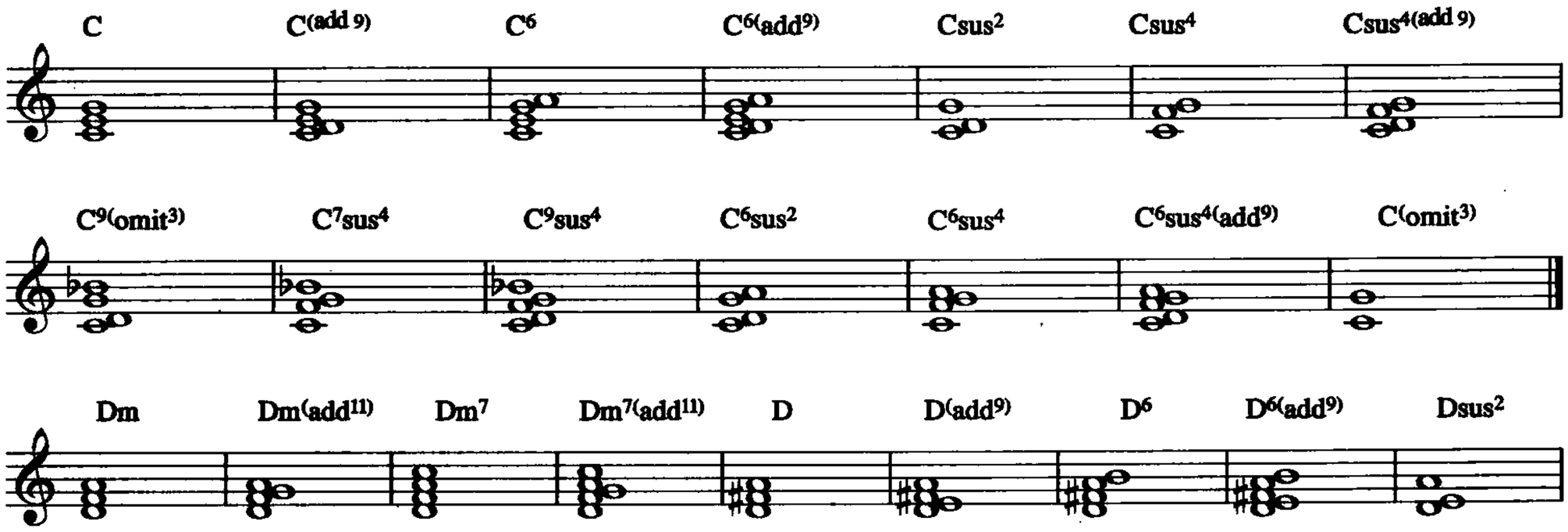
中国民族调式和声体系以及和弦标记，至今也没有相关的书籍在理论上加以明确的规范和统一，这不能不说是一个遗憾。中国民族音乐无论是五声调式、六声调式、七声调式，还有其他各个民族风格调式，在配置和弦时大多还是以音级标记或西洋传统和声标记法来加以记号的。但是，这样的和弦标记就其准确性、通俗性以及扼要性来说，都存在对和弦结构阐述得不够规范、不够精确的问题。

我在这本教材中，加入《民族和声体系的和弦以及标记一览表》并没有奢望从此以后，中国民族调式的和弦标记将由我的和声标记法来统一。可是，个人认为：采用一种能够让全世界的音乐爱好者甚至是专业音乐工作者一目了然的和弦标记，为什么就行不通？中国民族音乐已经被全世界接纳，我们就有责任在中国本民族音乐的发展上有所创新。

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》主题，已经被流行钢琴演奏家克莱德曼改编成流行钢琴曲，可是除了旋律是中国的，其和声配置上已经有了西洋的味道，我们不能够责备人家，毕竟他不是中国人。也没有必要深究这首改编的钢琴曲是否具有中国民族音乐特点。但设想一下：中国的许许多多的民族风格音乐，如果由我们在和声标记上加以诠释，相信在经过其他作曲家（尤其是外国作曲家）改编后，一定能够使其在改变的作品中加入更多的中国民族音乐的元素。

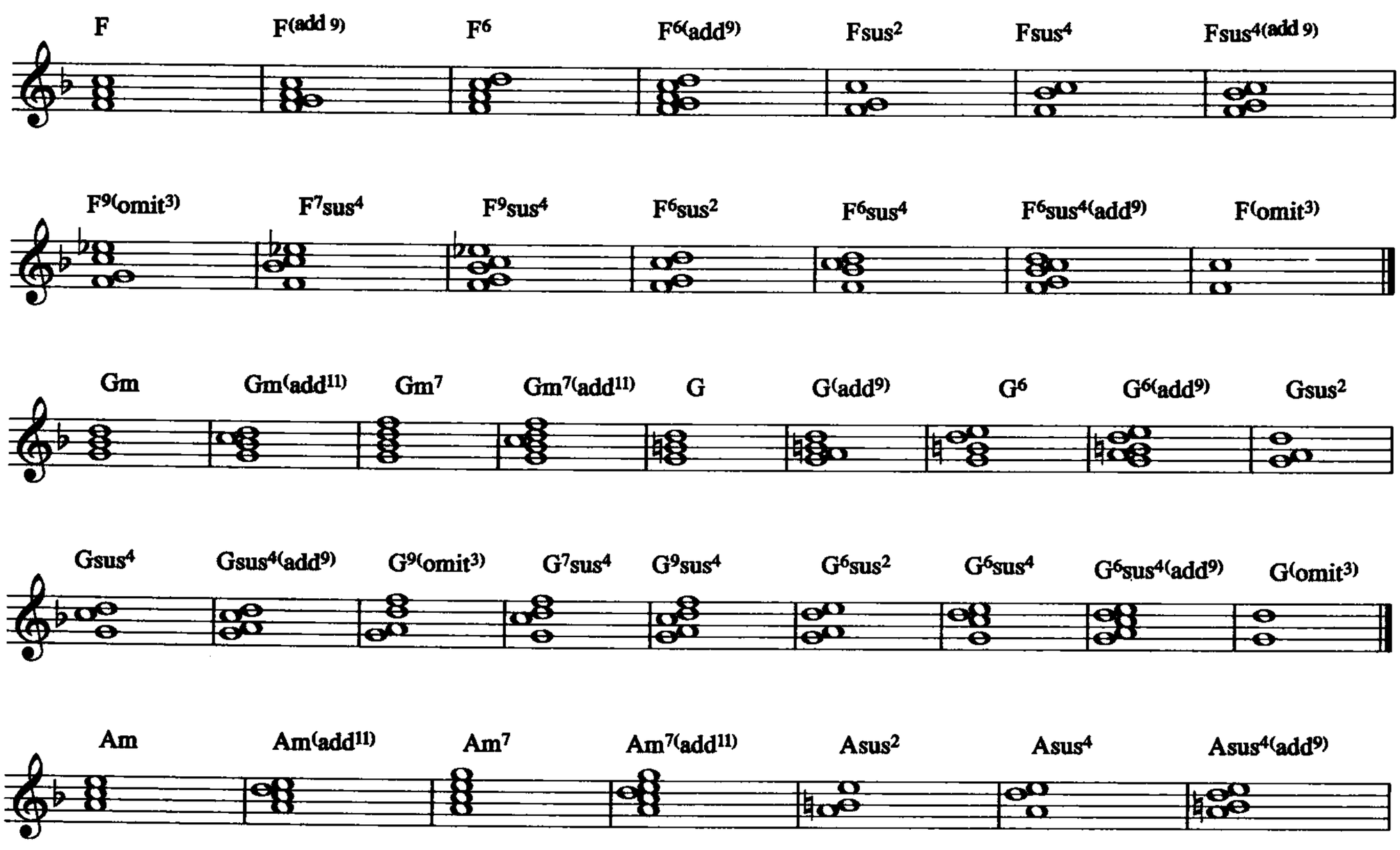
民族和声体系的和弦标记是一个创新，作者本人也是在进行一种尝试。希望通过这个一览表，使读者能够在此基础上得到进一步发展和完善。

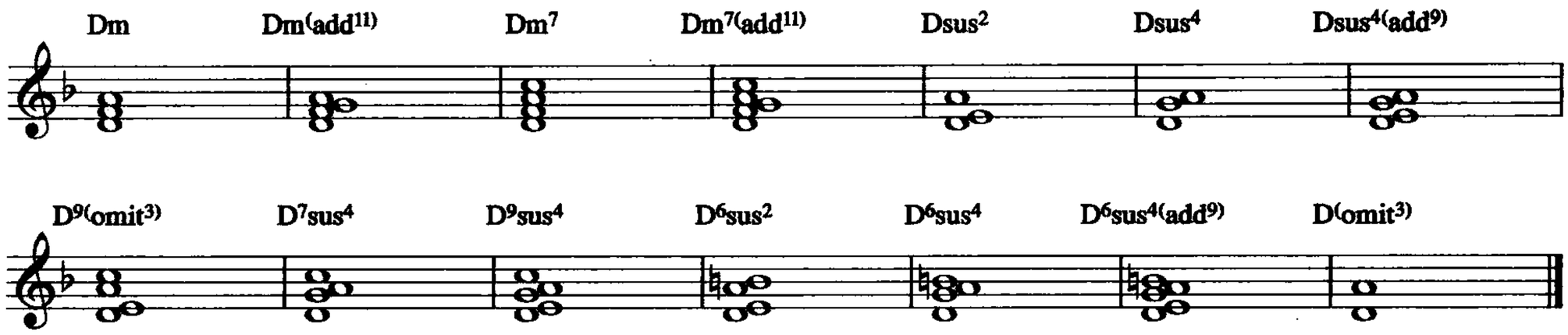
一、C宫调式



G G(add9) G6 G6(add9) Gm Gm(add11) Gm7 Gm7(add11) Gsus2
Gsus4 Gsus4(add9) G6sus2 G6sus4 G6sus4(add9) G7sus2 G7sus4 G7sus4(add9) G(omit3)
Am Am(add11) Am7 Am7(add11) Asus2 Asus4 Asus4(add9)
A9(omit3) A7sus4 A9sus4 A6sus2 A6sus4 A6sus4(add9) A(omit3)

二、F宫调式

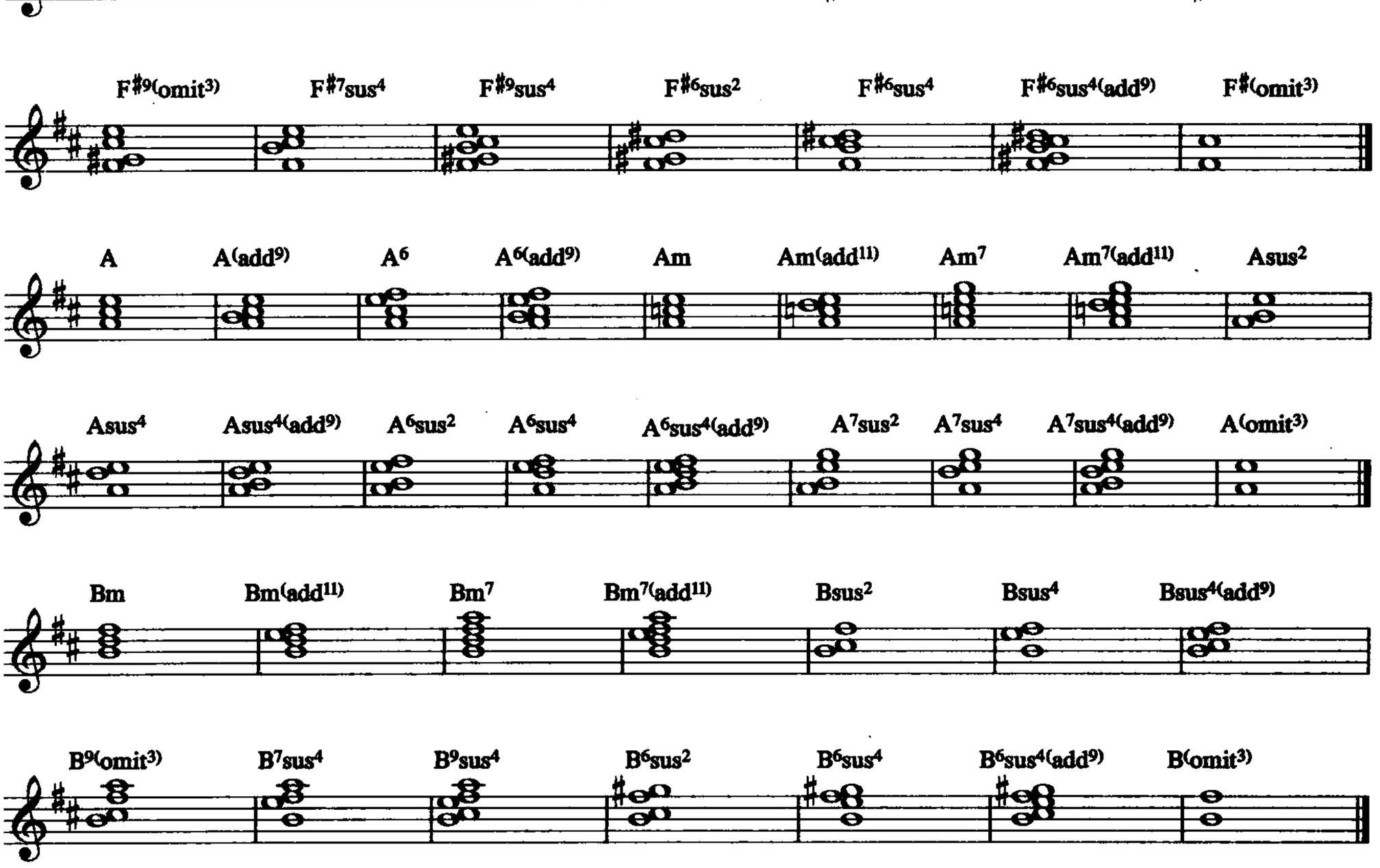

F F(add 9) F6 F6(add9) Fsus2 Fsus4 Fsus4(add 9)
F9(omit3) F7sus4 F9sus4 F6sus2 F6sus4 F6sus4(add9) F(omit3)
Gm Gm(add11) Gm7 Gm7(add11) G G(add9) G6 G6(add9) Gsus2
Gsus4 Gsus4(add9) G9(omit3) G7sus4 G9sus4 G6sus2 G6sus4 G6sus4(add9) G(omit3)
Am Am(add11) Am7 Am7(add11) Asus2 Asus4 Asus4(add9)
A9(omit3) A7sus4 A9sus4 A6sus2 A6sus4 A6sus4(add9) A(omit3)
C C(add9) C6 C6(add9) Cm Cm(add11) Cm7 Cm7(add11) Csus2
Csus4 Csus4(add9) C6sus2 C6sus4 C6sus4(add9) C7sus2 C7sus4 C7sus4(add9) C(omit3)


Dm Dm(add11) Dm7 Dm7(add11) Dsus2 Dsus4 Dsus4(add9)
D9(omit3) D7sus4 D9sus4 D6sus2 D6sus4 D6sus4(add9) D(omit3)

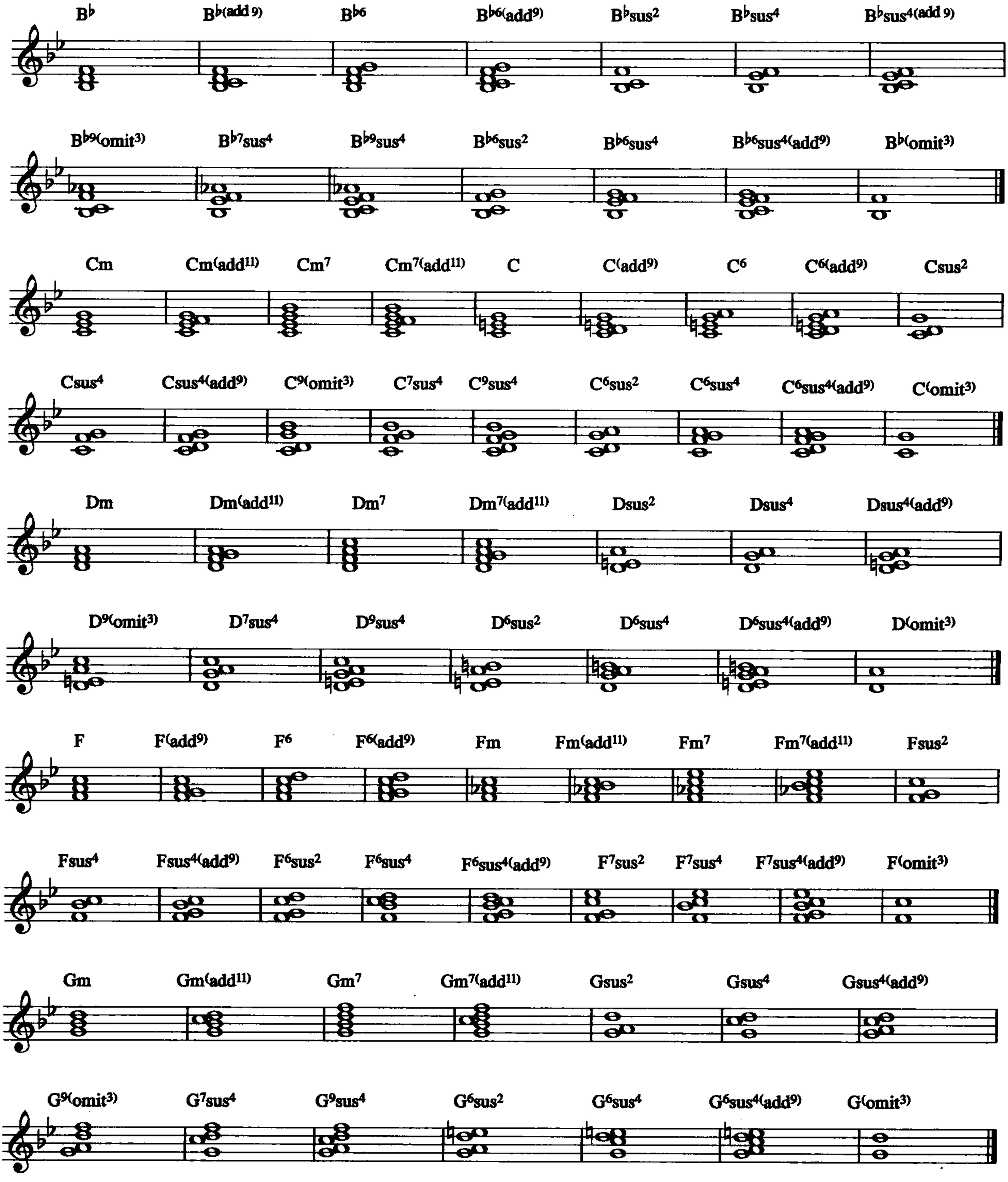
三、D宫调式

D D(add 9) D6 D6(add9) Dsus2 Dsus4 Dsus4(add 9)
D9(omit3) D7sus4 D9sus4 D6sus2 D6sus4 D6sus4(add9) D(omit3)
Em Em(add11) Em7 Em7(add11) E E(add9) E6 E6(add9) Esus2
Esus4 Esus4(add9) E9(omit3) E7sus4 E9sus4 E6sus2 E6sus4 E6sus4(add9) E(omit3)

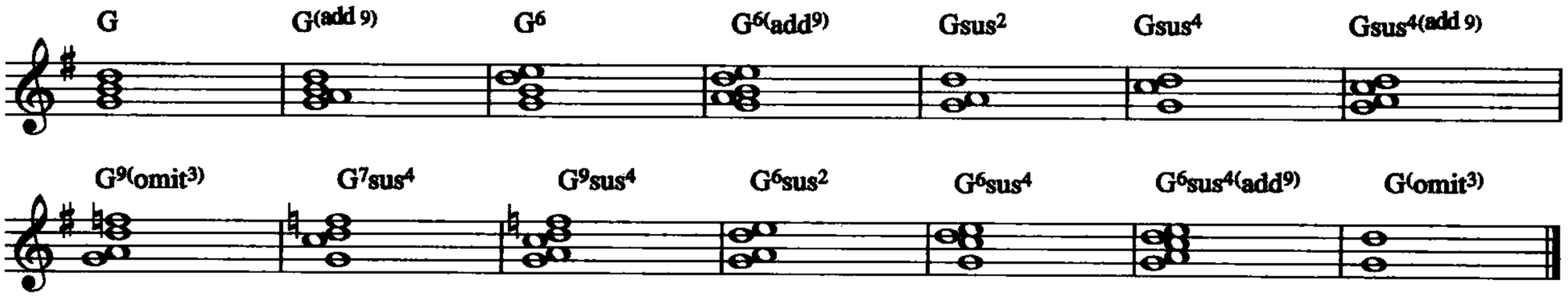
F#m F#m(add11) F#m7 F#m7(add11) F#sus2 F#sus4 F#sus4(add9)
F#9(omit3) F#7sus4 F#9sus4 F#6sus2 F#6sus4 F#6sus4(add9) F#(omit3)
A A(add9) A6 A6(add9) Am Am(add11) Am7 Am7(add11) Asus2
Asus4 Asus4(add9) A6sus2 A6sus4 A6sus4(add9) A7sus2 A7sus4 A7sus4(add9) A(omit3)


Bm Bm(add11) Bm7 Bm7(add11) Bsus2 Bsus4 Bsus4(add9)
B9(omit3) B7sus4 B9sus4 B6sus2 B6sus4 B6sus4(add9) B(omit3)

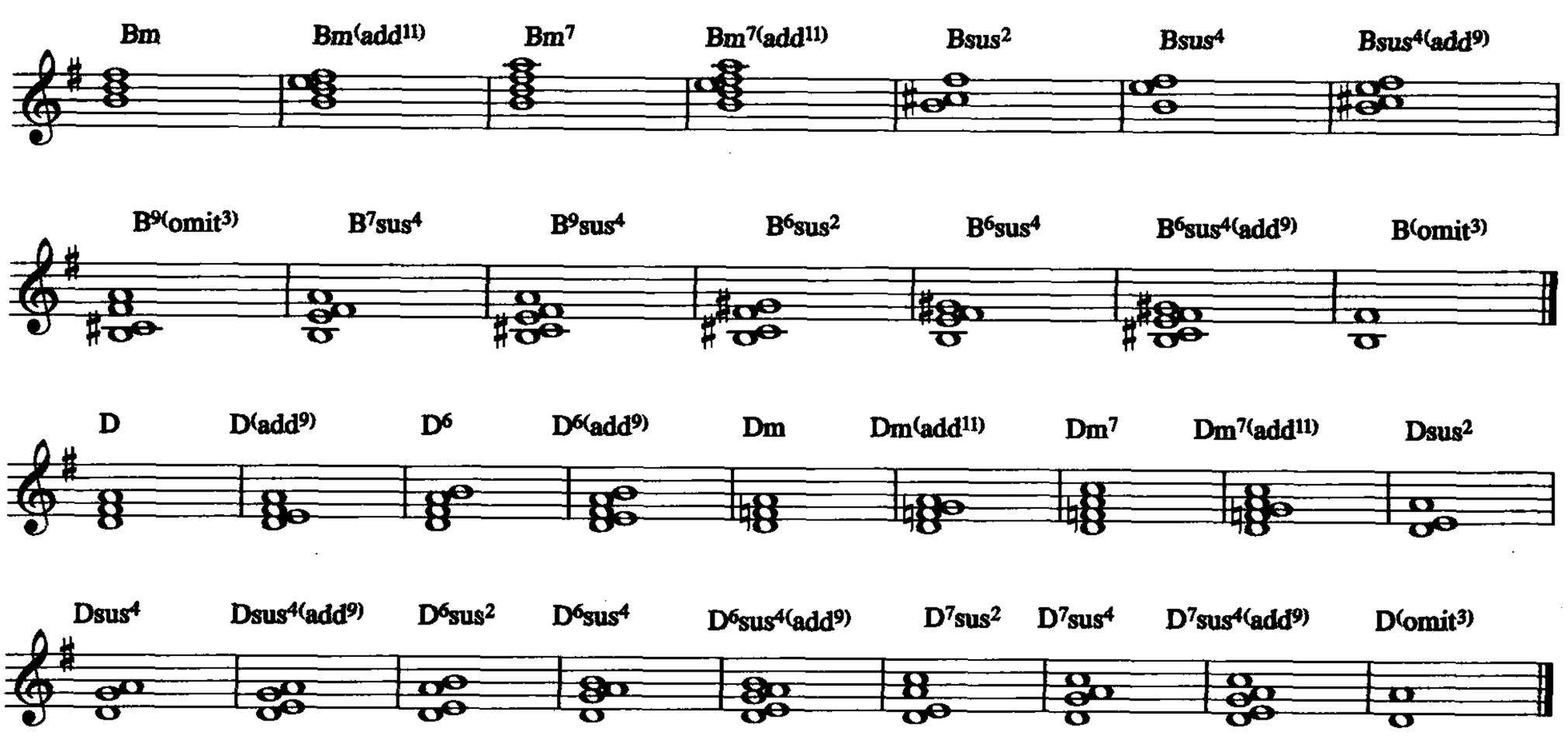
四、降B宫调式

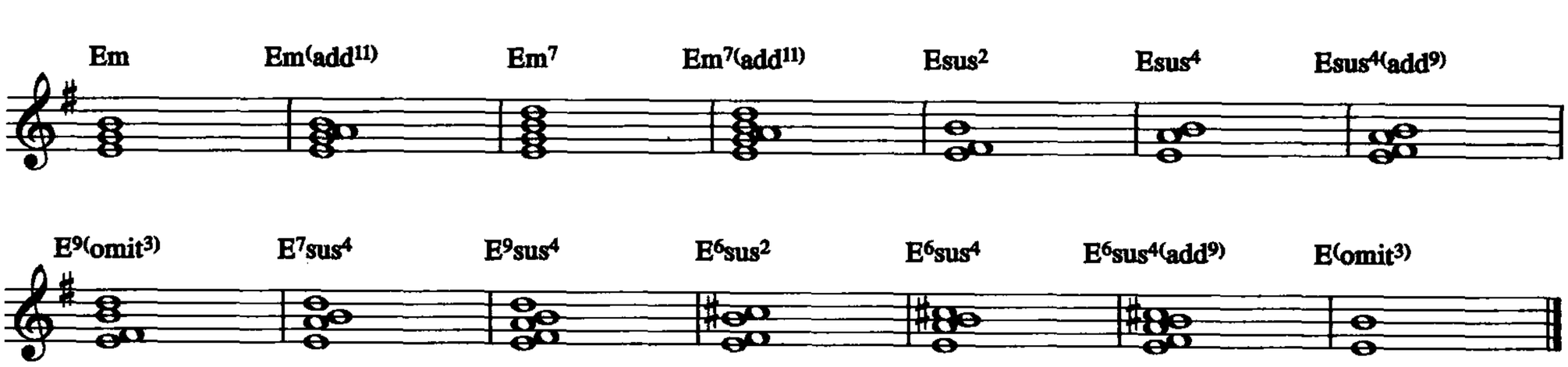


五、G宫调式

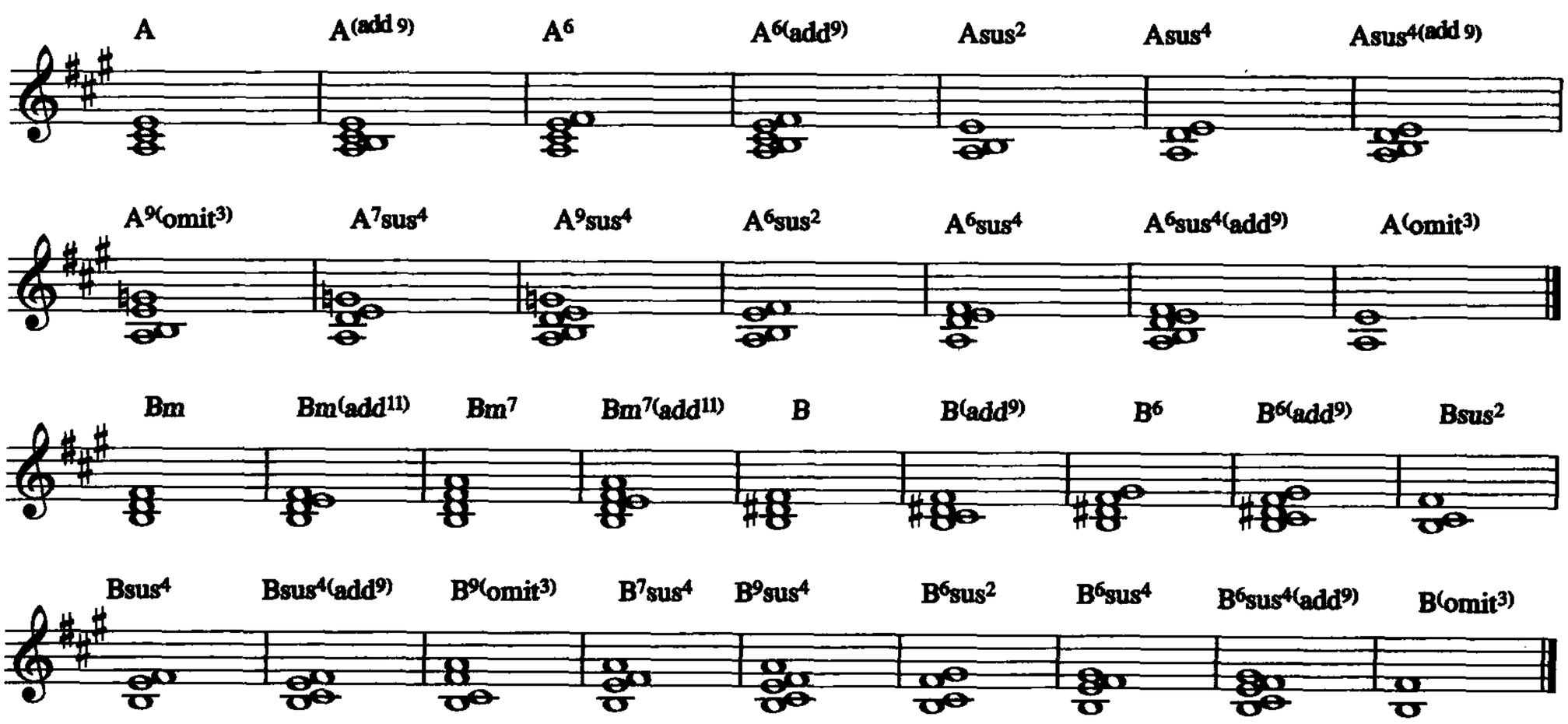


Am Am(add11) Am7 Am7(add11) A A(add9) A6 A6(add9) Asus2
Asus4 Asus4(add9) A9(omit3) A7sus4 A9sus4 A6sus2 A6sus4 A6sus4(add9) A(omit3)


Bm Bm(add11) Bm7 Bm7(add11) Bsus2 Bsus4 Bsus4(add9)
B9(omit3) B7sus4 B9sus4 B6sus2 B6sus4 B6sus4(add9) B(omit3)
D D(add9) D6 D6(add9) Dm Dm(add11) Dm7 Dm7(add11) Dsus2
Dsus4 Dsus4(add9) D6sus2 D6sus4 D6sus4(add9) D7sus2 D7sus4 D7sus4(add9) D(omit3)

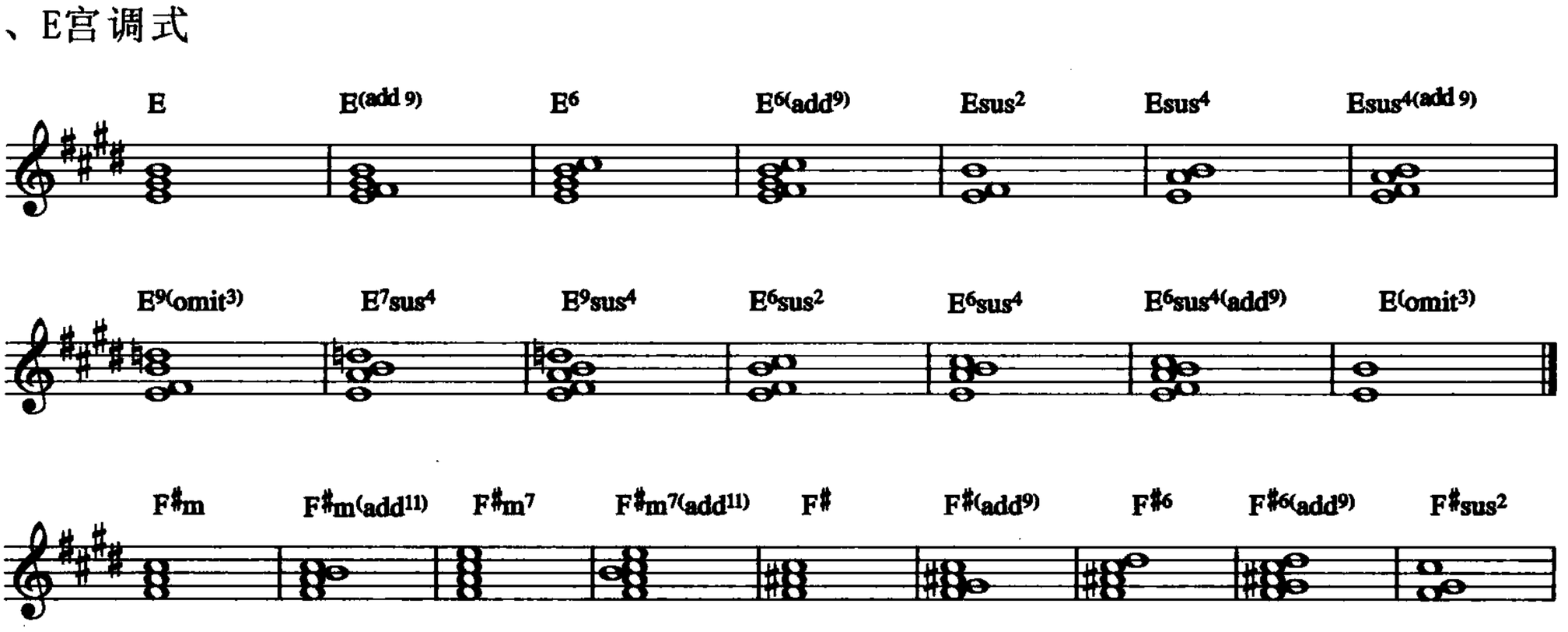

Em Em(add11) Em7 Em7(add11) Esus2 Esus4 Esus4(add9)
E9(omit3) E7sus4 E9sus4 E6sus2 E6sus4 E6sus4(add9) E(omit3)

六、A宫调式


A A(add 9) A6 A6(add9) Asus2 Asus4 Asus4(add 9)
A9(omit3) A7sus4 A9sus4 A6sus2 A6sus4 A6sus4(add9) A(omit3)
Bm Bm(add11) Bm7 Bm7(add11) B B(add9) B6 B6(add9) Bsus2
Bsus4 Bsus4(add9) B9(omit3) B7sus4 B9sus4 B6sus2 B6sus4 B6sus4(add9) B(omit3)

C♯m C♯m(add11) C♯m7 C♯m7(add11) C♯sus2 C♯sus4 C♯sus4(add9)
C♯9(omit3) C♯7sus4 C♯9sus4 C♯6sus2 C♯6sus4 C♯6sus4(add9) C♯(omit3)
E E(add9) E6 E6(add9) Em Em(add11) Em7 Em7(add11) Esus2
Esus4 Esus4(add9) E6sus2 E6sus4 E6sus4(add9) E7sus2 E7sus4 E7sus4(add9) E(omit3)
F♯m F♯m(add11) F♯m7 F♯m7(add11) F♯sus2 F♯sus4 F♯sus4(add9)
F♯9(omit3) F♯7sus4 F♯9sus4 F♯6sus2 F♯6sus4 F♯6sus4(add9) F♯(omit3)

七、E宫调式


E E(add 9) E6 E6(add9) Esus2 Esus4 Esus4(add 9)
E9(omit3) E7sus4 E9sus4 E6sus2 E6sus4 E6sus4(add9) E(omit3)
F♯m F♯m(add11) F♯m7 F♯m7(add11) F♯ F♯(add9) F♯6 F♯6(add9) F♯sus2
F♯sus4 F♯sus4(add9) F♯9(omit3) F♯7sus4 F♯9sus4 F♯6sus2 F♯6sus4 F♯6sus4(add9) F♯(omit3)
G♯m G♯m(add11) G♯m7 G♯m7(add11) G♯sus2 G♯sus4 G♯sus4(add9)
G♯9(omit3) G♯7sus4 G♯9sus4 G♯6sus2 G♯6sus4 G♯6sus4(add9) G♯(omit3)

B
B(add9)
B6
B6(add9)
Bm
Bm(add11)
Bm7
Bm7(add11)
Bsus2
Bsus4
Bsus4(add9)
B6sus2
B6sus4
B6sus4(add9)
B7sus2
B7sus4
B7sus4(add9)
B(omit3)
C♯m
C♯m(add11)
C♯m7
C♯m7(add11)
C♯sus2
C♯sus4
C♯sus4(add9)
C♯9(omit3)
C♯7sus4
C♯9sus4
C♯6sus2
C♯6sus4
C♯6sus4(add9)
C♯(omit3)

附录四

流行歌曲即兴伴奏实例

飘雪

[演唱　陈慧娴]

C G G7 C Dm G

C Cmaj7/B Am Dm G C

Am Am7/G C6 G/B C

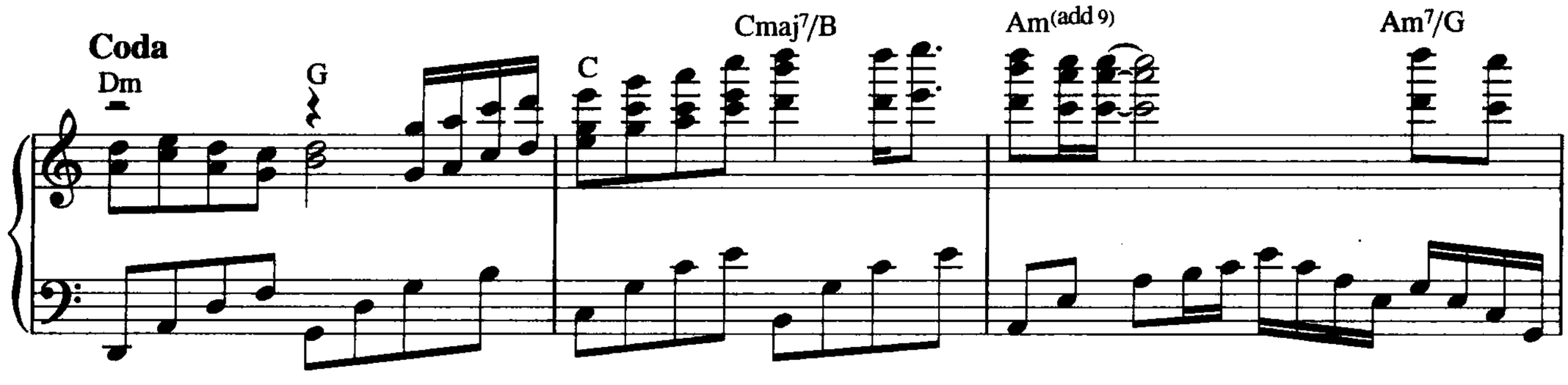
To Coda

F G

C Am G Am G F D7 G F G C(add 9) Am(add 9)

G7 Am G Fmaj7 D(add 9) G7 F G

D.S. al Coda



这是流行歌曲配伴奏中最常见的方法，和弦配置较简单，伴奏织体不花哨，一切都显得非常俭朴。为了强调主旋律而在第二段相同旋律的基础上添加了八度，和八度加内置的六度、三度音程，使空洞的八度显得稍微厚实了

一路上有你（演奏版）

[演唱　张学友]

作曲：片山圭司

♩ = 92

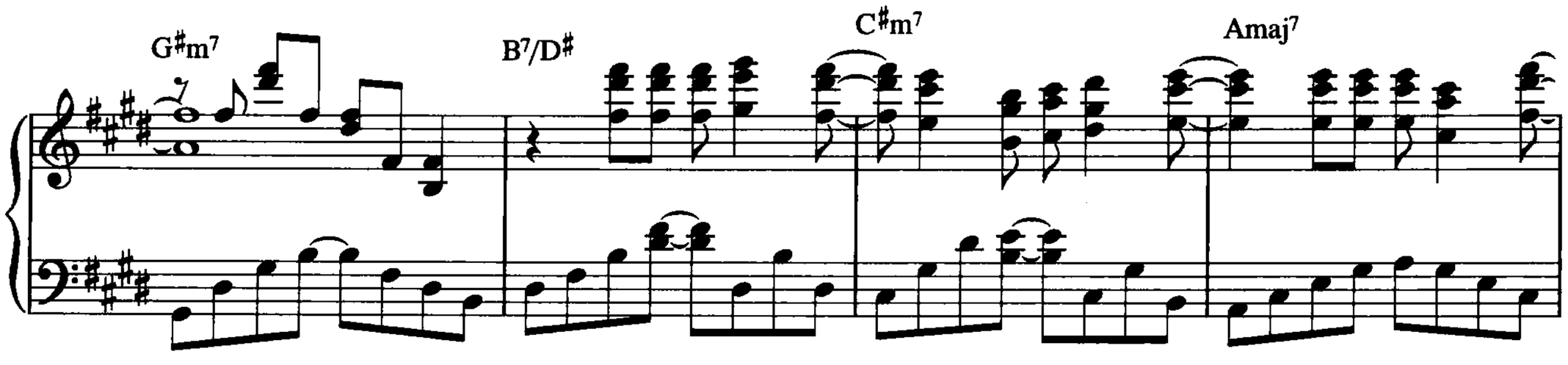
E(add 9)　Am⁶/E　E(add 9)　B⁷sus⁴　E(add 9)

Gm⁷/D　A/C♯　Am⁶⁄₉/B　Amaj⁷　G♯m⁷

F♯m⁷　E　E(add 9)　Gm⁷/D

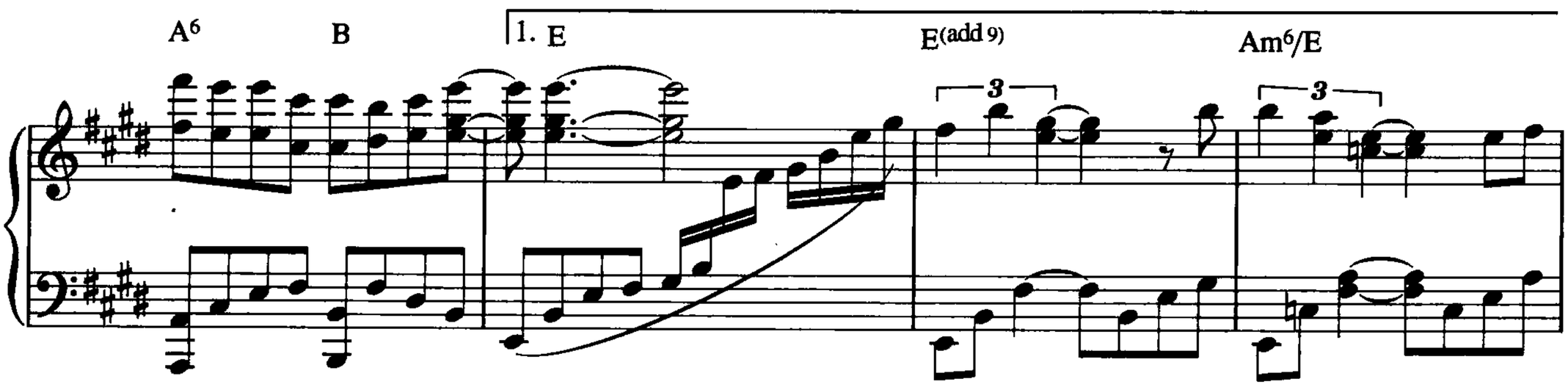
A⁶/C♯　Am⁶⁄₉/B　A　G♯m⁷

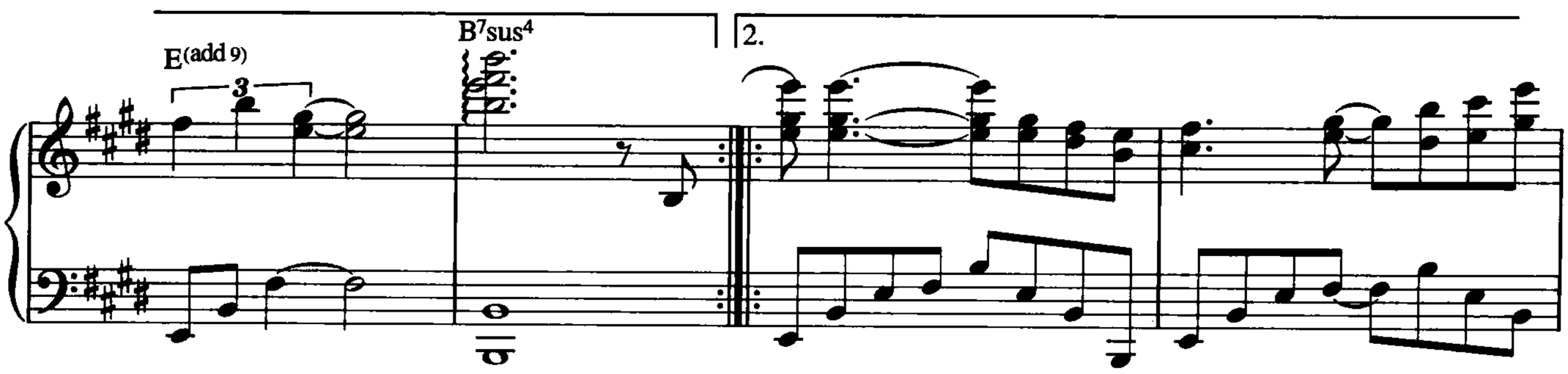
F♯m　B⁷sus⁴　E(add 9)　B　C♯m　C♯m⁷/B　A


G♯m7
B7/D♯
C♯m7
Amaj7

B7
E(add 9)
G♯m7

A6
B7sus4
E(add 9)
G♯m7


A6
B
1. E
E(add 9)
Am6/E
3
3


E(add 9)
3
B7sus4
2.

这首歌曲的和声配置较为复杂，可视为学习配和声方法的好示例。

一路上有你（弹唱版）

[演唱　张学友]

作曲：片山圭司

♩=78

E(add 9)　Am⁶/E　E(add 9)　B⁷sus⁴　E

B/D♯　C♯m⁷　G♯m⁷(♭5)(13)/B　Amaj⁹　G♯m⁷

F♯m　B　E　F♯m　E(add 9)/G♯E　G♯m⁷/D♯

C♯m⁷　G♯m⁷(♭5)/B　A6/9　G♯m⁷

F♯m F♯m(add 9)/B E B/D♯ Amaj7/C♯ C♯m7/B Amaj7

G♯m7 B/D♯ A(add 9) B B7/A Amaj7 B7sus4

B E B/D♯ Amaj7

B7(add11) E(add 9) B/D♯ A B7

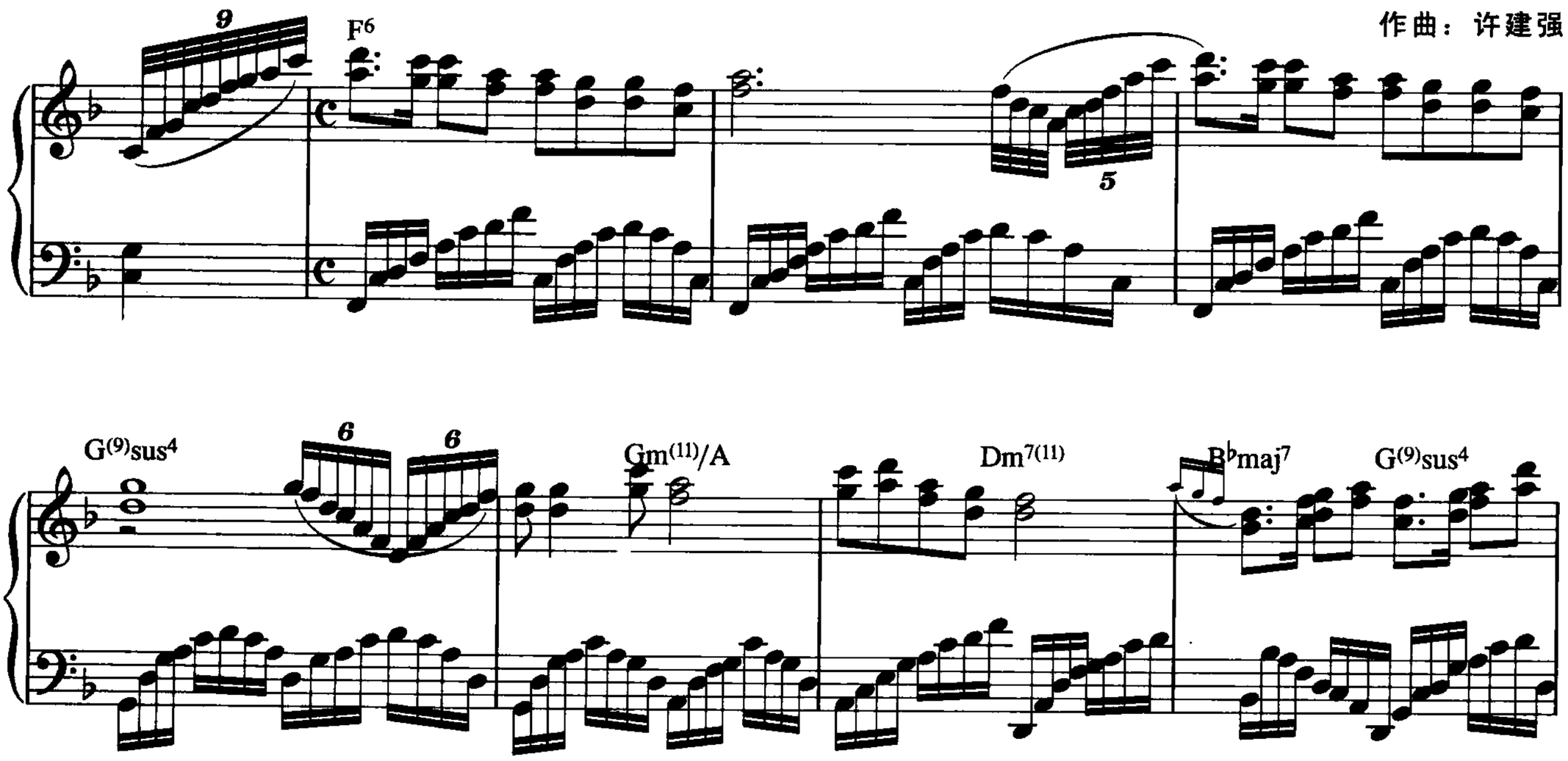
E(add 9) Am6/E E(add 9) Am11/D E(add 9)

晚 秋

[演唱 毛宁]

♩ = 78

作曲：许建强



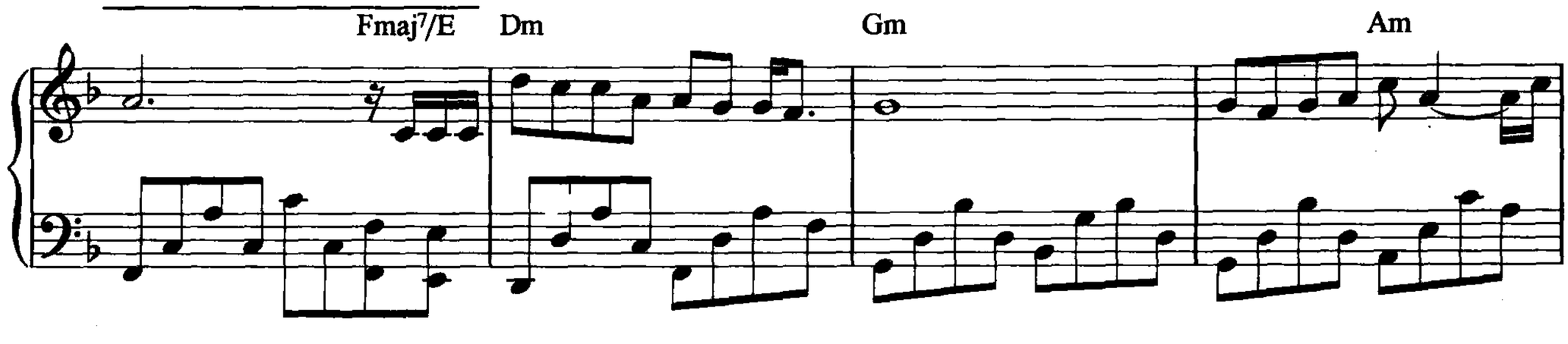
Gm Am F Dm Csus4

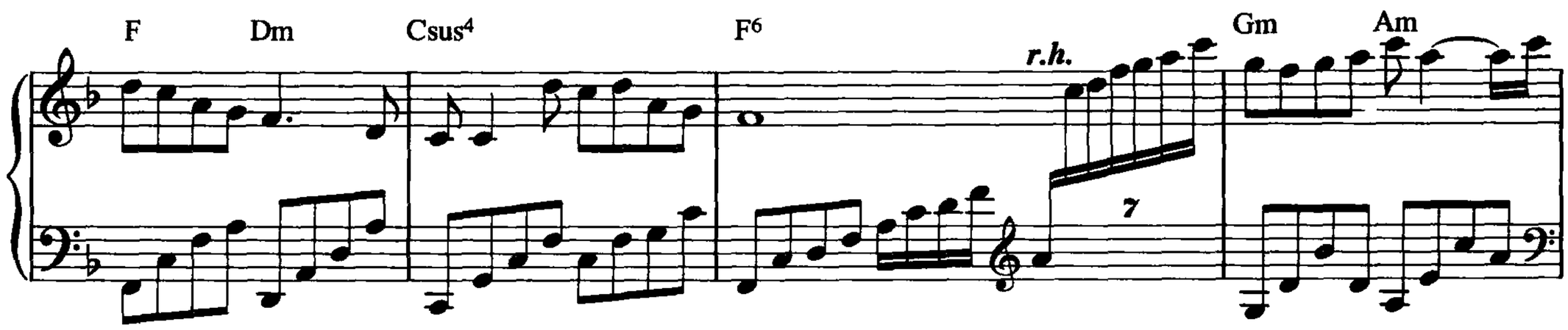
F6 G(9)sus4 8va Dm/A

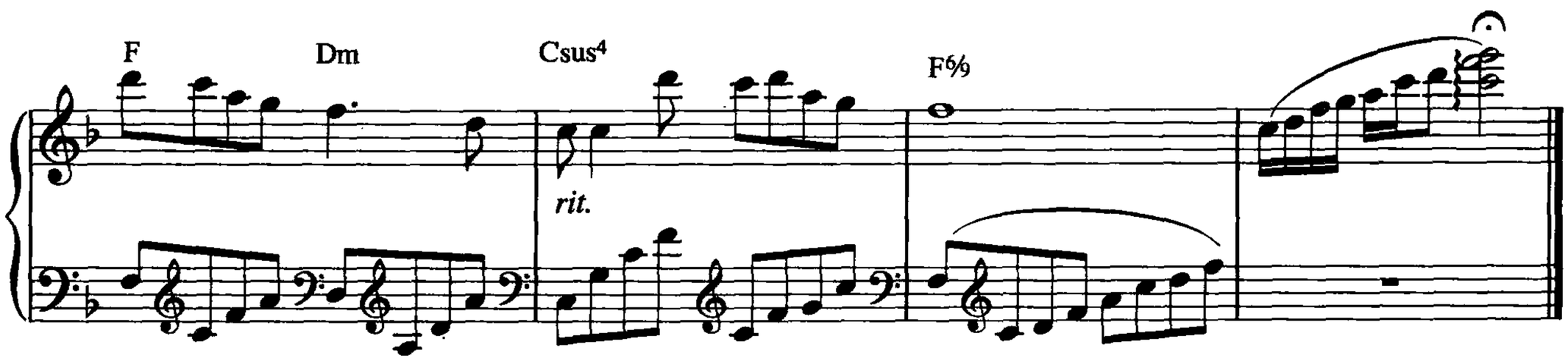
(8) Dm7 G(9)sus4 G7 1. C9sus4

F6 G(9)sus4 C(13)sus4

Dm7 D7sus4 F6/9







歌曲风格是民族调式的，但是由于流行歌曲的特点，在配伴奏和伴奏织体的运用上，不采用纯粹的五声调式和弦体系而适当地运用了偏音。在为民族调式配伴奏和选择伴奏织体上，尽可能地减少偏音所出现的分量以求达到保留原民族音乐特色。此外，用钢琴来模仿古琴、古筝等弹拨乐器演奏曲调时，不要使用偏音或加入偏音。因为在民族弹拨乐器中，它们的定弦或者音阶是以五声调式为基础，一般情况下不会用到偏音的。

别说我的眼泪你无所谓

[演唱　东来东往]

♩=56

作曲：阳冰

Gm F7 Cm F7 B♭ Dm

3 3

E♭ B♭ Gm F7 E♭ F

3

B♭ F B♭9 Dm7 B♭6/D

E♭ B♭maj7/AGm Cm(add 9) F7 B♭

Dm Gm(add 9) E♭(add 9) F B♭ F

歌曲旋律部分充分应用了平行三度、六度、八度音程，作为改编的钢琴独奏曲，这种应用手法是现在流行钢琴演奏中非常普遍的。

I miss You

[演唱　휴먼 아로마]

作曲：佚名

♩=78 B♭m

B♭m7/A♭

B♭m6/G♭

espress.

B♭m(add 9)

Fm

G♭(add 9)

B♭m(add 9)

B♭m

B♭m7/A♭

B♭m6/G♭

B♭m(add 9)

Fm(add 9)

G♭(add 9)

B♭m(add 9)

(8)

8va

3

3

歌曲来自韩国，这首乐曲是纯音乐钢琴曲。通过乐曲的伴奏织体分析，我们不难看出当今流行音乐的钢琴伴奏形式。该曲的左手非常简单但是却恰到好处，没有一丝拖沓和演奏技巧上的炫耀，所产生的音响效果却让人有一种超脱现实世界之感。在和声上，没有过于明显的复杂的变化音和弦，使用的(add9)和弦就像自然流露，这样的伴奏织体在流行音乐伴奏中应用非常广泛。值得一提的是，这首乐曲在运用钢琴音域上有着非常独特的表现手法，低音几乎都是在小字组 F 以上范围，使得全曲产生的音响有了一种“飘”的感觉。右手的旋律部分虽然都是单音，但是加上了其他和声音程恐怕就和伴奏声部造成一种“重”的感觉。大凡使用钢琴这个部分的音域来演奏乐曲或者为乐曲配伴奏，在右手的声部上越简单越能够达到好的效果。

小　薇

[演唱　黄品源]

作曲：阿弟

♩=82

C(add 9)　Am(add 9)　F(add 9)

mf

G　C(add 9)　Am(add 9)

F(add 9)　G(add 9)　C

f

C(add 9)　Am　Dm　G

C(add 9)　Am　Dm　G　C

Am　Dm　G

这首歌曲最大的特点就是大量地在原来的大小三和弦上扩展了一个九度音。在运用琶音织体为旋律配伴奏时，这样的扩展音往往紧跟在原位和弦根音的上方二度音程上。同时，在实际应用上一般都习惯于将这个扩展音放置在根音的八度音程后。因为根据音响的特点，在钢琴低音音区所产生的二度音程，会给人一种极不协调的色彩效果，甚至会让人弹错音了的感觉。

别怕我伤心

[演唱　张信哲]

♩=62

作曲：李宗盛

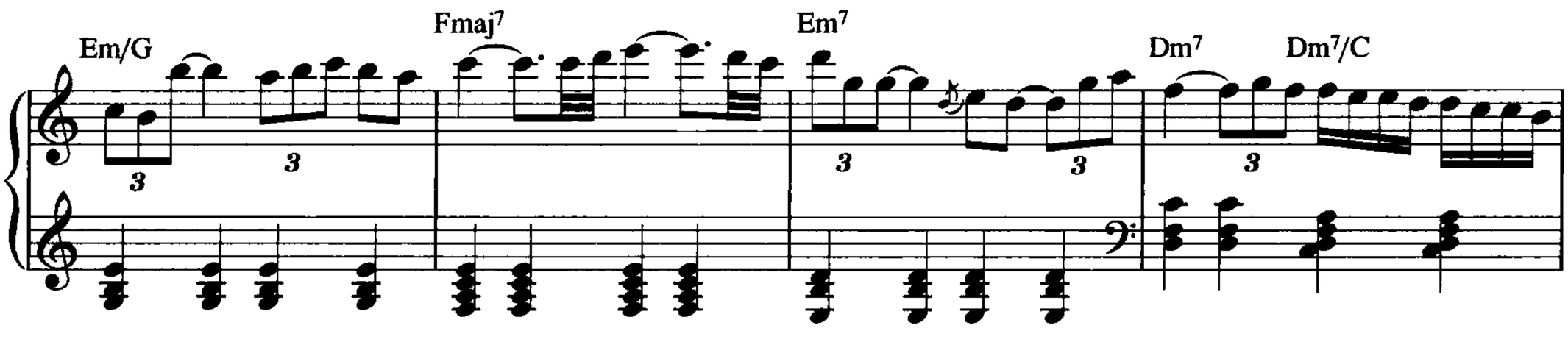
F G7 Am F G C(add 9) G

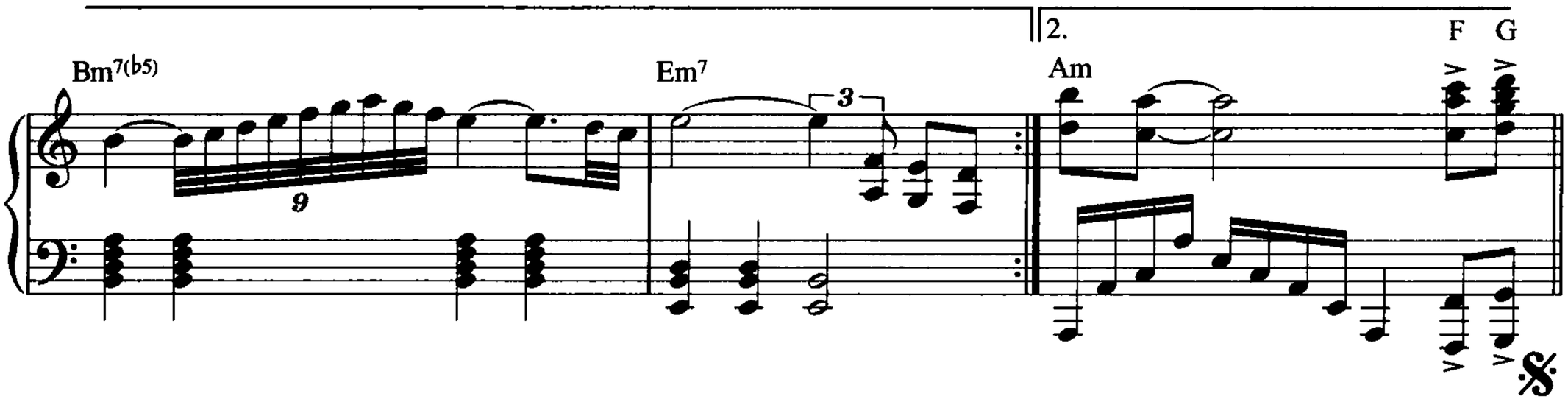
Em7 Am(add 9) F(add 9) G(add 9) C Cmaj7/B E

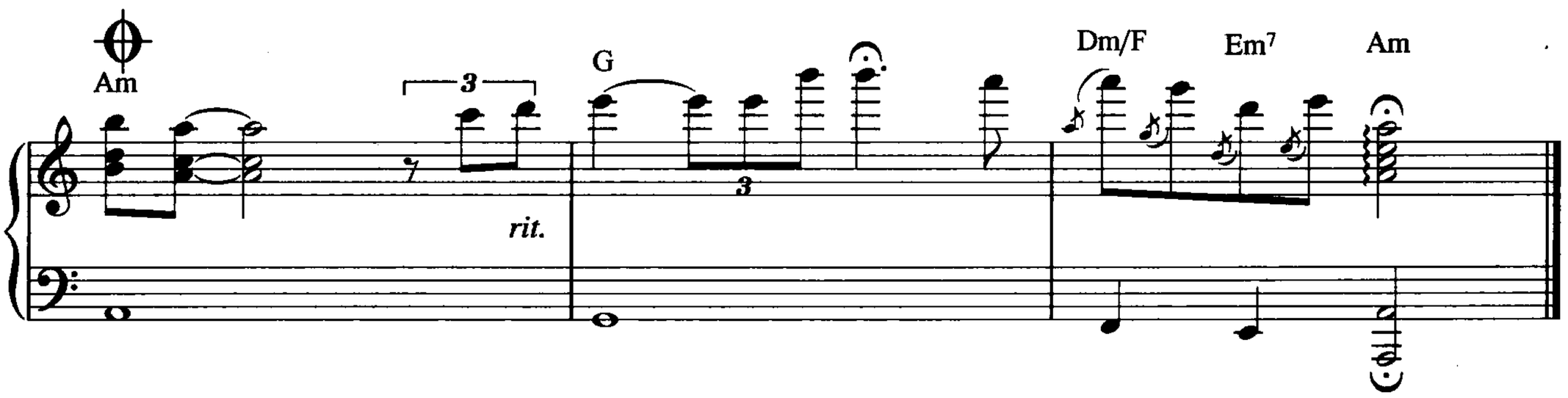
F(add 9) G7 Em7 Am F(add 9) G7

1. Am(add 9) 8va Am Em/G F Em7

Dm7 Am/C G7/B Am







这是一首结合柱式和弦、琶音和弦的织体，以及演奏者即兴发挥其间奏编配能力较为完整的配伴奏范例。开始处所使用的柱式和弦除了起到支撑旋律的作用外，并没有特别之处，但是却正好突出了音符较多的并有些许伤感的旋律主题。这样一来，当第二段相同主题出现时加以琶音织体的伴奏就不会使我们从听觉上感到无法接受，也不会觉得因旋律过于密集而与同样密集的琶音织体相冲突，因为此前我们已经对旋律主题有了初步印象了。

挥着翅膀的女孩

[演唱　容祖儿]

作曲：陈光荣

♩ = 80

B♭ F/A Gm Dm E♭ B♭/D Cm Cdim/G♭F6 B♭ Dm/A

legato

Gm Gm7/F E♭ B♭ E♭ Cm F B♭ F/A Gm Dm

E♭ Cm F B♭ F/A Gm Dm/F

E♭ B♭/D Cm E♭ F B♭ F/A Gm Dm/F

E♭ F B♭ B♭ B♭7/A♭ E♭/G F7

这首歌曲的旋律结构非常简单，正是因为它的淳朴和线条上的单一，因此配伴奏时首先考虑了和弦的进行，并且希望通过和声的变化使得旋律能够流动起来，这就是在和弦进行上巧妙地运用七和弦的转位，使低音不断地由高到低呈现出音阶式的进行。的确，我们能够感受到这首曲子的旋律更加流畅了。

一首好歌、一曲好的旋律之所以能够很快地被听众接纳，除了歌曲和旋律本身的特质，演唱者、媒体宣传、歌词以及和声的配置、音乐配器等同样起到了至关重要的作用。

沙　滩

[演唱　陶喆]

作曲：陶喆

Dm7 Em Dm7 Dm7(♭5) Dm7 F

G7 C(add 9) Am(add 9)

F Fm6 Em7 A Dm9 G7(11)

C Am C Am

这首由钢琴担任伴奏的歌曲，无论从和声效果、和声配置以及与演唱者的默契等方面都可以说是成功之作（此曲是作者根据原唱听记下来的）。伴奏的部分丝毫不觉得复杂，然而却步步到位，与演唱者达成的默契犹如双方是在进行一场非常投入的对话，两者相互呼应、相互提携，这种伴奏方法是我们为流行歌曲配伴奏的经典范例。

红 豆

[演唱 王菲]

作曲：柳重言

♩= 60

mf

C G/B Am F G C C G/B Am Am7/G

mp

Fmaj7 G C Am F Em

Dm D G C(add 9) Dm7/A

Fmaj7 Em Dm7 G C Cmaj7/B

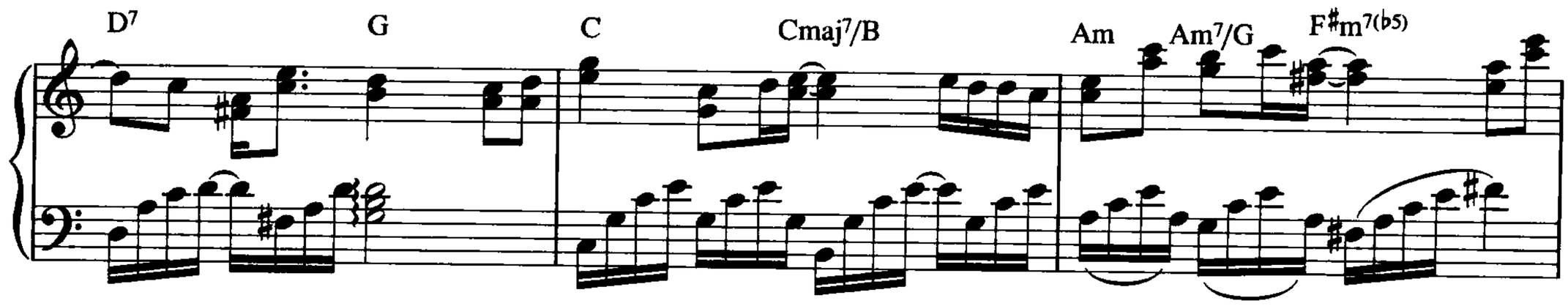
Am Am7/G F Em7 D7 G

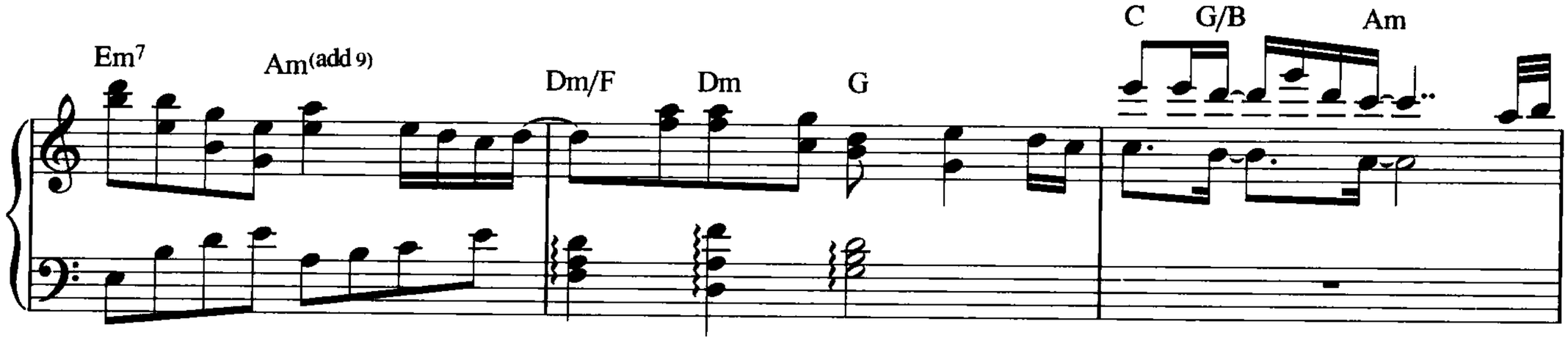
C
Cmaj7/B
Am
Am7/G
F♯m7(♭5)

Em7
Am
Dm/F
G
C
F
1.
C
Fmaj7

C
F
G
2.
C(add 9)

C
Cmaj7/B
Am
Am7/G
F
Em7


D7
G
C
Cmaj7/B
Am
Am7/G
F♯m7(♭5)


Em7
Am(add 9)
Dm/F
Dm
G
C
G/B
Am
F
G
C
C
G/B
Am
Am7/G
Fmaj7
G
C

老鼠爱大米

[演唱　杨臣刚]

作曲：杨臣刚

♩=84

F

p leggiero

B♭9/F

C(11)

F

C

Dm

B♭

8va

F

B♭

Gm

C7

F

C

Dm

F

B♭

C

F

Am

Dm

B♭ F Am Dm Gm C

Am Dm B♭ C F Am7 Dm

Gm7 C F Dm F Am

B♭ Am Gm C F Dm F Am

B♭
Am
Gm
C
F
D♭7
Fm7/E♭
A7
C♭
Fm6
G♭
B♭7m(♭9)
D♭7
G♭7
8va
D♭7
G♭
D♭
E♭m
C♭
G♭
C♭
A♭m
D♭7
G♭
D♭

E♭m G♭ C♭ D♭ G♭ B♭m E♭m
C♭ G♭ B♭m E♭m A♭m D♭
B♭m E♭m C♭ D♭ G♭ B♭m7 E♭m
A♭m7 D♭ G♭ E♭m G♭ B♭m

C♭ B♭m A♭m D♭ G♭ E♭m G♭ B♭m

C♭ B♭m A♭m D♭ G♭ G Em

G Bm C Bm Am D G Em

G Bm C Bm 1. Am D G

2.
Am
D
G9
8va

遇 见

[演唱 孙燕姿]

作曲：林一峰

♩= 92

G D/F♯ Em C(add 9) G/B Am7 D7

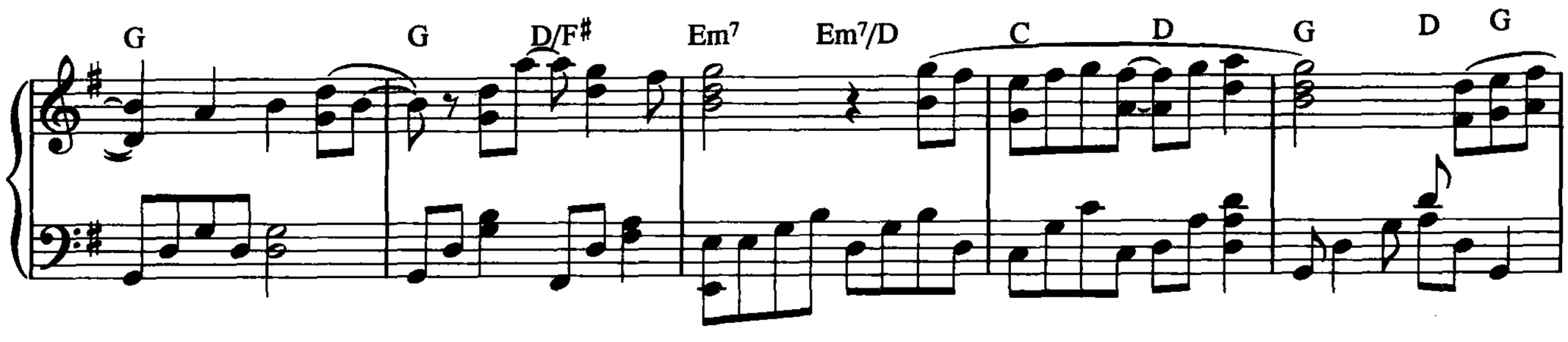
G D/F♯ Em G/D Cmaj7 Dsus4

G D/F♯ Em C D G(add 9) G D/F♯

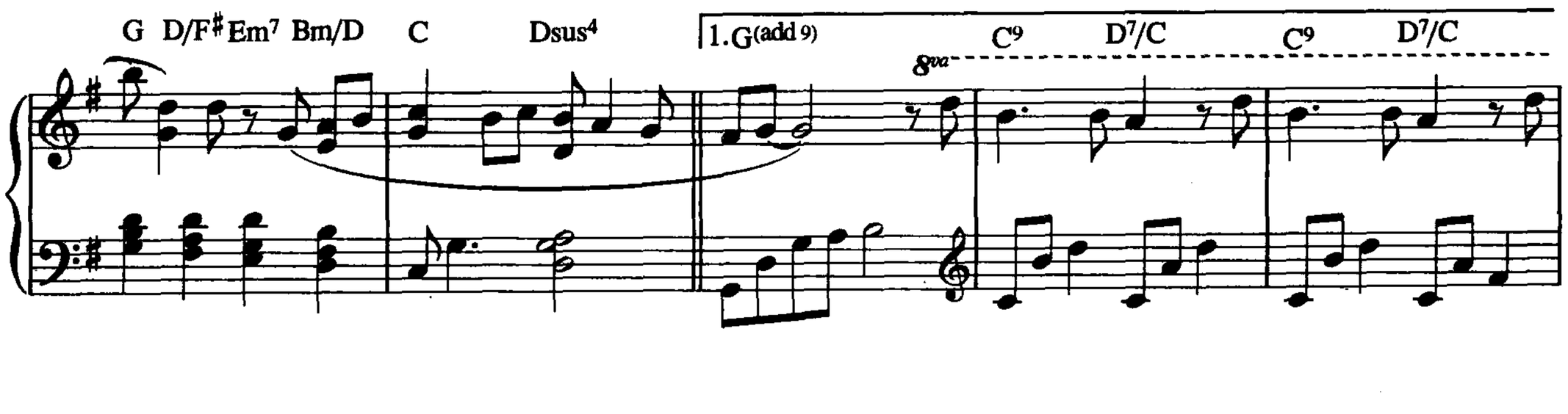
Em Em7/D C D G(add 9) 8va C Am/C Bm7 Em7

Am7 Dsus4 G D/F♯ Em(add 9) C D

rit. *a tampo*


G G D/F♯ Em7 Em7/D C D G D G

C D/C Bm7 D/F♯ Em/B E/G♯ Am7 Dsus4 G(add9) C Dsus4


G D/F♯ Em7 Bm/D C Dsus4
1.G(add 9) C9 D7/C C9 D7/C
8va
(8)
Cmaj7 D7/C Cmaj7 Am/C
♭Emaj7 3 F Dm7 Gm7

Cm7 F F♯dim G
2. G(add 9) ♭Emaj7 F

♭Emaj7
F
D
C9
Dsus4
Bm
Em/G

Am
D7sus4
G(add9)
C
Dsus4
G
Em

Am7
Dsus4
G(add 9)
C/G
Bm/F♯
E7
Am
D7
G(add 9)
rit.
a tampo

水上人

[演唱　邓丽君]

作曲：左宏元

Bm7 A F♯m Bm E

Bm E A C♯

F♯m D E A

Amaj7/G♯ F♯m B(add 9) E(add 9)

A Amaj7/G♯ F♯m Bm7

A F♯m Bm E Bm E A

1.
A
F♯m
Bm
E
Bm
E
A
C♯
2
A
F♯m
Bm
E
Bm
E
A
Bm
E
A
rit.

茉莉花

[演唱　梁静茹]

作曲：李正帆

♩ = 82

B♭(add 9)　E♭(#9)　B♭(11)　B♭　B♭m7

G♭9　B♭　G♭(add 9)

pp　mf

Fm/A♭　B♭　B♭　Dm

f

Gm　B♭(add 9)　Cm/E♭　Gsus4　Dm7　Gm　Cm　E♭maj7

E♭　A♭　Fsus4　B♭　Dm

Gm B♭7 Cm/E♭ Gsus4 Dm7 Gm

Cm E♭maj7 F B♭ A♭ Gm7 E♭

F Dm G G7/F E♭ Dm7

E♭ F B♭m

1.

D♭ G♭9 F

F
E♭
F
Dm
G
G7/F
2.
E♭
Dm7
E♭
F
B♭/D
E♭
B♭/D
B♭
B♭/D
E♭
B♭(add 9)
F/A
B♭
B♭7/A♭
mp
E♭/G
F
G11(♭9)
Gm
B♭
Gm
B♭/D
Gm
C
E♭6
B♭/D
rit.
E♭
E♭m6
Cm7/E♭
Cm(11)
B♭/D
Fsus4
pp